

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



A fábrica do Teatro do Bairro Alto
(1761-1775)

Ana Rita Palma Mira Delgado Martins

Orientador: Prof. Doutor José António Camilo Guerreiro Camões

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor no ramo de
Estudos Artísticos, na especialidade de Estudos de Teatro

2017

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



A fábrica do Teatro do Bairro Alto
(1761-1775)

Ana Rita Palma Mira Delgado Martins

Orientador: Doutor José António Camilo Guerreiro Camões

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor no ramo de Estudos Artísticos, na especialidade de Estudos de Teatro

Júri:

Presidente : Doutora Maria Cristina de Castro Maia de Sousa Pimentel, Professora Catedrática e Membro do Conselho Científico, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Vogais :

- Doutora Marie-Noëlle Ciccía, Professora Catedrática, Faculté des Langues et Cultures Etrangères et Régionales de la Université Paul-Valérie Montpellier 3;
- Doutor David John Cranmer, Professor Auxiliar, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa;
- Doutor Daniel Tércio Ramos Guimarães, Professor Associado, Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa;
- Doutora Maria João Oliveira Carvalho de Almeida, Professora Auxiliar , Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa;
- Doutor José António Camilo Guerreiro Camões, Professor Auxiliar Convidado
- Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, orientador.

Bolseira da Fundação para a Ciência e a Tecnologia
(SFRH / BD / 78800 / 2011)

2017

RESUMO

O Teatro do Bairro Alto foi construído no palácio do conde de Soure, no topo da Rua da Rosa das Partilhas, por iniciativa de João Gomes Varela, que se associou a um entalhador (João da Silva Barros) e a um pedreiro (Francisco Luís). Desde 1761 até 1775, a nova sala de espectáculos ocupou a zona que ganhara notoriedade na primeira metade de Setecentos, quando o público de Lisboa se dirigia ao Bairro Alto de São Roque para assistir às óperas de bonecos de António José da Silva.

O presente estudo centra-se na reconstituição da história do Teatro do Bairro Alto da Lisboa pombalina, recuperando o seu repertório e, também, os nomes e as funções das gentes que estiveram envolvidas na produção de espectáculos, desde os empresários aos carpinteiros do teatro. Constituído por actores e músicos portugueses, e bailarinos italianos, confirma-se a existência de uma companhia de dimensões consideráveis, sustentada por uma empresa ambiciosa, cuja constituição e organização permitiu oferecer espectáculos atractivos. O ensaio complementa-se com uma análise da gestão da máquina teatral, que se organizava em função da regularidade da exibição dos espectáculos, recorrendo a mecanismos contratuais que controlassem e previssem eventuais dificuldades. Finalmente, a actividade do Teatro do Bairro Alto é localizada no tecido ideológico e confrontada com a acção e objectivos das instituições políticas.

Palavras-chave

História do Teatro em Portugal, Teatro Setecentista, Empresa teatral, Teatro do Bairro Alto

ABSTRACT

The Bairro Alto Theatre was built within the palace of the Count of Soure Count of Soure's palace at the top of the Rosa das Partilhas Street on the initiative of João Gomes Varela, who joined a woodcarver (João da Silva Barros) and a stonemason (Francisco Luís). From 1761 to 1775, the new theatre occupied the area that gained notoriety in the first half of the 1700s, when Lisbon public headed to Bairro Alto de São Roque to attend to António José da Silva puppet operas.

This study focuses on the reconstruction of the history of the Bairro Alto Theatre in Pombaline Lisbon by recovering its repertoire and the names and roles (from entrepreneurs to theatre carpenters) of the people who were involved in theatre creation. The company included actors and musicians of Portuguese nationality, and Italian dancers, thus confirming its status as a company of considerable size supported by an ambitious institutional body whose composition and organization made it possible to offer attractive shows. Also a description of businesses and the financial instruments that supported the artistic activity throughout the theatrical seasons is given.

Additionally, it was done an analysis of the theatre management, which was organized according to the regularity of the presentations. Lastly, the Bairro Alto Theatre's activity is confronted with the action and goals of political institutions.

Keywords

Theatre History in Portugal, 18th century Theatre, Theatre Company, Bairro Alto Theatre

Nota Prévia

Jesus, Maria, José e Santo António me ajudem

António da Silva Freire

Todas as preces se justificam em momentos cruciais da vida. O início ou final de importantes ou longas etapas de trabalho é uma dessas ocasiões, sobretudo quando o labor é solitário e a responsabilidade é pesada. Não sei se António da Silva Freire, tabelião do 12.º Cartório Notarial de Lisboa, que escreveu centenas de contratos em dezenas de livros de notas da segunda metade do século XVIII, terá tido a boa fortuna que me acompanhou ao longo destes anos.

Estando rodeada pela equipa de trabalho do Centro de Estudos de Teatro que se caracteriza pela dedicação, seriedade e inextinguível generosidade, a elaboração deste trabalho foi assistida pela alegria e pelo prazer. Lembro a musa inspiradora dos estudos de teatro de Setecentos, a professora Maria João Almeida, que partilha com imensa generosidade os seus conhecimentos, encorajando o prosseguimento das investigações com a sua paixão contagiante. E não posso esquecer que, em todas as circunstâncias, pude contar com o apoio e a preciosa amizade do Filipe Figueiredo, da Joana d'Eça Leal e da Paula Magalhães.

Da comunidade mais restrita das chamadas «colegas setecentistas», além da cumplicidade afectuosa, recebi todo o auxílio necessário, formando-se um circuito de partilha de informações que foi fundamental durante todo o processo de investigação. Por isso, quero agradecer à Licínia Ferreira, sempre atenta, e à Marta Brites Rosa, meu modelo de bravura e de persistência, cuja intrepidez me levou à organização de colóquios nunca antes imaginados. O professor José Camões foi o «homem do leme» que vê o que os nossos olhos não vislumbram. Com o seu entusiasmo, instinto detectivesco e sólidos métodos de trabalho, transmitiu o prazer da investigação aliado a um sentido crítico e a uma exigência científica de extremo rigor. O exercício destas competências inscreveu-se numa prática que é, só por si, um legado inestimável.

Devo um especial agradecimento à Marta Pacheco Pinto pela incrível tarefa de revisão do texto, à Isabel Freire pela incrível tarefa de ouvir com inteligência todos os meus desabafos, e à Eduarda Almeida, a fada-madrinha que chega sempre nas situações de pânico e lá fez a sua aparição na altura da formatação final do texto.

No centro, está a minha pequena família, que preenche o coração todo. O Vítor com o seu amor, compreensão e paciência infinita, a Madalena, que nasceu nos inícios da investigação e que vejo crescer como a melhor obra da minha vida, e a minha mãe, que é o centro de tudo. A eles dedico este trabalho. E também ao meu pai. A dissertação de mestrado foi escrita à medida que os seus dias diminuía, não chegando a assistir à defesa. Nessa época sombria, as palavras emudeceram e os agradecimentos foram escassos e secos. Hoje, prefiro dar largas à gratidão, fundamental em todos os momentos da vida.

Tábua das abreviaturas.....	13
INTRODUÇÃO	15
Estudos sobre os teatros públicos em Portugal: as monografias	15
O Teatro do Bairro Alto: objecto, fontes e metodologia	17
Definição do período histórico.....	17
Estrutura do ensaio.....	20
Fontes	22
Metodologia	24
Remissões, apêndices e anexos	26
Critério de transcrição	27
PARTE I – O TEATRO DO BAIRRO ALTO E A HISTORIOGRAFIA	29
I.1. Visitas ao Teatro do Bairro Alto: estudos por capítulos	29
I.2. Os Teatros do Bairro Alto ou o Teatro do Bairro Alto: uma questão da História do Teatro.....	31
I.2.1. Equívocos da historiografia	35
I.3. O teatro do palácio do conde de Soure.....	37
I.3.1. Elementos para uma reconstituição arquitectónica da sala de espectáculos	45
PARTE II – AS TEMPORADAS DO TEATRO DO BAIRRO ALTO (1761-1775)	
.....	51
II.1. Fundação da Casa da Ópera do Bairro Alto. Os primeiros anos	51
II.1.1. Os sócios fundadores e a constituição da empresa.....	51
II.1.2. Os primeiros sócios e os negócios de João Gomes Varela.....	54
II.1.3. A temporada dos sócios bonecreiros (1761-1762)	57
II.1.4. A temporada dos Pientzenauer e Conti (1762-1763)	60
II. 2. Assim nasce uma companhia e duas estrelas (1763-1764).....	64
II.2.1. Negócios e receitas referentes a 1763	68

II.3. A sociedade entre o Teatro do Bairro Alto e o Teatro da Rua dos Condes (1764-1765).....	69
II.3.1. O repertório do Teatro do Bairro Alto em 1764 e as contas da sociedade. 75	
II.4. A «época dos italianos» (5 de Julho de 1765 a 5 de Julho de 1766)	77
II.5. O período dos cómicos portugueses (Julho de 1766 – Carnaval de 1767)	82
II.5.1. A equipa artística em 1767-1768.....	85
II.5.2. O repertório	87
II.6. A temporada de 1768-1769: a representação de <i>Tartufo</i> de Molière.....	92
II.7. A temporada de 1769-1770.....	93
II.7.1. O desastre financeiro da temporada de 1769-1770	99
II.8. O ano de Bruno José do Vale (Julho de 1770 – Julho de 1771)	100
II.8.1. A produção e apresentação de espectáculos durante a temporada de 1770-1771	100
II.8.2. Bruno José do Vale e os teatros públicos de Lisboa (Julho de 1770 – Julho de 1771).....	103
II.9. A Sociedade Estabelecida para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte	108
II.10. O Teatro do Bairro Alto nos anos da Sociedade.....	115
II.10. 1. Temporada de 1772-1773.....	115
II.10.2. Temporada de 1773-1774.....	121
II.10.3. Temporada de 1774-1775.....	122
II.10.4. Os últimos anos da Sociedade e do Teatro do Bairro Alto.....	126
PARTE III – A GESTÃO DA CASA DA ÓPERA	129
III.1. A máquina em funcionamento.....	129
III.1.1. O calendário	129
III.1.2. O núcleo do Teatro do Bairro Alto	132
III.1.3. As tarefas habituais	133
III.1.4. Os contratos dos actores e a protecção do negócio teatral	136
III.1.5. Os imprevistos da vida teatral no Bairro Alto.....	141

III.2. Os bastidores do teatro	145
III.2.1. Os pintores	146
III.2.2. Os alfaiates	150
III.2.3. Os músicos	155
III.2.4. Os funcionários do teatro	157
III.3. A satisfação do público e as estratégias do teatro comercial.....	160
III.3.1. O gosto pela novidade.....	160
III.3.2. As vedetas da Casa da Ópera do Bairro Alto	162
III.3.3. Os privilégios dos bailarinos italianos	168
PARTE IV – O TEATRO DO BAIRRO ALTO E A MÁQUINA DO PODER ...	177
IV.1. A nobilitação do Teatro do Bairro Alto.....	177
IV.2. O <i>Tartufo</i> do marquês de Pombal.....	181
IV.3. A máquina censória e o repertório do Teatro do Bairro Alto.....	188
IV.3.1. A Real Mesa Censória	188
IV.3.2. Textos e autores no Teatro do Bairro Alto antes e depois de 1768	190
PARTE V – JOÃO GOMES VARELA E AS <i>CONTAS DO TEATRO DO BAIRRO ALTO</i>.....	201
V.1. Breve biografia de um empresário de Setecentos.....	201
V.2. Descrição e análise do documento <i>Contas do Teatro do Bairro Alto</i>	213
V.2.1. Esclarecimentos sobre o manuscrito	213
V.2.2. A exposição da contabilidade do Teatro do Bairro Alto (1761-1770): organização e estrutura do documento	216
V.2.3. Descrição dos documentos judiciais	222
PARTE VI – NOTAS E BREVES CONTRIBUTOS PARA O ESTUDO DO TEATRO DE SETECENTOS	229
VI.1. As autorias, os folhetos e os processos de escrita	229
VI.1.1. Nicolau Luís da Silva e as mutações do texto.....	230
VI.2. Os espectáculos na Casa da Ópera do Bairro Alto: relações com a música.....	238

CONSIDERAÇÕES FINAIS	245
FONTES E BIBLIOGRAFIA.....	247
APÊNDICE 1 - QUADRO DO REPERTÓRIO DO TEATRO DO BAIRRO ALTO	267
APÊNDICE 2 – CRONOLOGIA DA CASA DA ÓPERA DO BAIRRO ALTO	297
ÍNDICE DE QUADROS	323
ÍNDICE DE FIGURAS	324

Tábua das abreviaturas

ADL – Arquivo Distrital de Lisboa

ANTT – Arquivo Nacional da Torre do Tombo

AST – Archivio di Stato di Torino

BNP – Biblioteca Nacional de Portugal

BGUC – Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra

CTBA – *Contas do princípio do Teatro da Casa da Ópera do Bairro Alto* [1761-1770]

CTPC – *Contas dos Teatros Públicos da Corte* [1772-1775]

RMC – Real Mesa Censória

TBA – Teatro do Bairro Alto

TRC – Teatro da Rua dos Condes

TG – Teatro da Graça

INTRODUÇÃO

Estudos sobre os teatros públicos em Portugal: as monografias

As primeiras monografias sobre teatros públicos em Portugal incidiram sobre instituições consideradas nucleares no progresso artístico e cultural pelas entidades oficiais do país – o Teatro de S. Carlos e o Teatro Nacional D. Maria II. O contributo inicial foi dado por Fonseca de Benevides, que publicou, em 1883, o primeiro estudo histórico sobre um teatro público português: *O Real Teatro de S. Carlos de Lisboa desde a sua fundação em 1793 até à actualidade*, pela tipografia Castro Irmão. O labor histórico prolongou-se num segundo volume intitulado *O Real Teatro de D. Carlos de Lisboa: memórias 1883-1902*, publicado em Lisboa, pela tipografia e litografia de Ricardo de Sousa & Sales, em 1902. Em 1955, saiu do prelo a *História do Teatro Nacional D. Maria II (1846-1946)*, da autoria de Gustavo Matos Sequeira, uma publicação que integrou o Programa das Comemorações do Centenário do Teatro Nacional D. Maria II, recebendo o apoio do Ministério da Educação Nacional. O interesse de Matos Sequeira pelo teatro era, no entanto, mais antigo. Em 1916, já havia publicado *Depois do terramoto – subsídios para a história dos bairros ocidentais de Lisboa*, em que divulga as suas averiguações sobre as antigas salas de espectáculo da capital, e, em 1933, em *Teatro de outros tempos*, o olisiponense faculta um dos primeiros levantamentos sistemáticos dos lugares de representação em Portugal.

O estudo dos espaços teatrais teve de esperar pelo interesse da academia para receber novo alento. Saliente-se o contributo de Reyes Peña e Bolaños Donoso para o estudo de reconstrução histórica e arquitectónica do Pátio das Arcas (1593-1755) com a publicação das suas investigações, entre 1986 e 2007¹. Em Portugal, em 1991, Maria

¹ Piedad Bolaños Donoso y Mercedes de los Reyes Peña. 1986. «Una muestra de la vigencia del teatro español en Portugal durante la primera mitad del siglo XVIII», *Philologia Hispalensis*, I, pp. 45-62. Em finais dos anos oitenta e durante os anos noventa, as investigadoras publicam vários estudos. Entre outros, sai do prelo, em 1993, «Presencia de comediantes en Lisboa (1700-1755)», in Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena. Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (18-21 de marzo de 1992, Ciudad Juárez)*. Ciudad Juárez: Universidad

Alexandra Gago da Câmara apresentou a dissertação em História de Arte, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, *Os espaços teatrais na Lisboa setecentista – subsídios para o estudo da arquitectura teatral*. O trabalho viria a ser publicado em 1996 e prosseguido, em co-autoria com Vanda Anastácio, no livro *O teatro em Lisboa no tempo do marquês de Pombal* (2004). A fundação do Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa (CET), em 1994, aliada à criação da pós-graduação em Estudos de Teatro oferecida pela Faculdade de Letras da mesma universidade, a partir de 1998, viria a permitir a ampliação e diversificação de pesquisas sobre a história das salas de espectáculo em Portugal, por um lado, com as dissertações de mestrado de Rui Pina Coelho (*Casa da Comédia [1946-1975]: um palco para uma ideia de teatro*, 2006)², Paula Magalhães (*Os dias alegres do Ginásio: memórias de um teatro de comédia*, 2007), Francisco Gomes (*O Teatro da Graça na segunda metade do século XVIII*, 2012) e Bruno Henriques (*Teatro D. Fernando. Um teatro de curto prazo*, 2013) e, por outro, com a tese de doutoramento de Daniel Rosa (*O bairro teatral: recreio da vida portuense*, 2013). Ainda em 2013, José Camões e Mercedes de los Reyes Peña coordenaram a reconstituição virtual do Pátio das Arcas (1593-1697 e 1698-1755).

Finalmente, o conhecimento sobre a arquitectura teatral em Portugal deve a sua evolução aos estudos de dois arquitectos e académicos, explanados nas respectivas teses de doutoramento: a de Luís Soares Carneiro, *Teatros portugueses de raiz italiana*, apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, em 2002, e a de Pedro Januário, *Teatro Real de la Ópera del Tajo 1752-1755: investigación sobre un teatro de ópera a la italiana, para una posible reconstitución conjectural, basada en elementos iconográficos y fuentes documentales*, apresentada à Escola Técnica Superior de Arquitectura da Universidade Politécnica de Madrid, em 2008.

Com a presente tese pretende-se alargar o conhecimento sobre os espaços teatrais em Portugal, dando a conhecer o funcionamento da complexa máquina teatral que movimentava o Teatro do Bairro Alto, na expectativa de compreender o lugar da actividade teatral na cultura portuguesa, numa época em que as artes do espectáculo conhecem um notável desenvolvimento.

Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 229-273. E, já em 2007, é publicada «El Patio de las Arcas de Lisboa», em *Teatros del Siglo de Oro: Corrales y Coliseos en la Península Ibérica, Cuadernos de Teatro Clásico*, 6, 1991, pp. 265-315, 2ª ed.

² O trabalho de Rui Pina Coelho é publicado, em 2009, pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

O Teatro do Bairro Alto: objecto, fontes e metodologia

Definição do período histórico

A tese que apresentamos tem por objecto de estudo o Teatro do Bairro Alto da Lisboa pombalina, cujo período de funcionamento coincide com a época em que Sebastião José de Carvalho e Melo, ministro de D. José I, introduziu reformas em variados domínios da vida do país, desde a economia e finanças até ao ensino e cultura. O título que damos à tese, «fábrica do teatro», remete para a polissemia do termo «fábrica», que implica construção, oficina e local de produção, implicando, ainda, o pessoal que trabalha nessa unidade e o aparato técnico que permite a produção. Simultaneamente, a palavra é evocadora dos primórdios da revolução industrial e, no contexto português, das medidas de incentivo à indústria manufactureira promulgadas durante o reinado de D. José I.

A ascensão política de Sebastião José de Carvalho e Melo, iniciada no reinado de D. José I com a sua nomeação para a Secretaria dos Negócios Estrangeiros e da Guerra em 1750, será consolidada nos anos posteriores ao Terramoto de 1755 que devastou Lisboa. O futuro conde de Oeiras (1759) e marquês de Pombal (1769) orientará os planos da nova urbanização da capital do reino, aprovando os projectos de Manuel da Maia, Eugénio dos Santos e Carlos Mardel, e dará início à reconstrução da cidade. O estadista será ainda responsável por estimular a produção nacional com a criação de novos centros de produção manufactureira, como a Fábrica de Vidros da Marinha Grande e a Real Fábrica das Sedas, e de companhias monopolistas protegidas pelo Estado, como a Companhia Geral das Pescarias do Algarve e a Companhia das Vinhas do Alto Douro. A reforma do ensino, concomitante com a política contra os jesuítas que levará à expulsão dos membros da ordem em 1759, traduzir-se-á na fundação do Colégio dos Nobres e da Aula do Comércio, a primeira instituição pública a leccionar contabilidade, e na reforma da Universidade de Coimbra, cujos novos estatutos de 1772

permitiram a constituição de estabelecimentos dedicados ao ensino e à investigação experimental. Também ao nível das artes, haverá transformações importantes.

A subida ao trono de D. José I, em 1750, alterou o panorama do espectáculo músico-teatral desenvolvido ao longo do reinado do seu pai, D. João V. A assinalável produção no âmbito da música sacra durante a época joanina associou-se à reforma da Capela Real e à fundação do Seminário da Patriarcal, instituição «responsável pela formação de alguns dos compositores portugueses mais importantes (José Joaquim dos Santos, António Leal Moreira, Marcos Portugal, João José Balfi, Fr. José Marques, António José Soares, Francisco Xavier Migone, entre outros), mas também por muitos músicos (sobretudo cantores e organistas) que ocuparam cargos na corte, na Patriarcal e noutras instituições religiosas do país» (Fernandes, 2003, p. 94). Os incentivos ao desenvolvimento musical foram complementados com o envio de jovens bolseiros para Roma, como António Teixeira, João Rodrigues Esteves e Francisco António de Almeida, e com a contratação dos melhores profissionais estrangeiros para as orquestras reais. Igualando a dignidade da realeza lusa à magnificência da Cúria Romana, D. João V chega a contratar Domenico Scarlatti, que transita do cargo de «mestre da capela» do papa Clemente XI para a capela real portuguesa, onde assume as mesmas funções. Às composições religiosas ouvidas nas capelas reais, acrescentavam-se as serenatas, género semi-operático representado na corte por ocasião de efemérides. E se há notícia de apresentação de seis óperas cómicas durante o reinado de D. João V, já a ópera séria não chegou a ser introduzida na corte, contrastando a indiferença do monarca com o sucesso do género na Europa (cf. Brito, 1989, p. 9). Na primeira metade do século XVIII, a ópera séria só penetrou no circuito comercial. Terá sido Alessandro Maria Paghetti o responsável pela introdução da ópera italiana em Portugal quando, em Dezembro de 1735, apresentou *Farnace*, na Sala da Academia da Praça da Trindade (Brito, 1989, p. 15). A transição da companhia italiana para o novo Teatro da Rua dos Condes, em 1738, assegurou a difusão do género operático e dos libretos do célebre Metastasio, autor apreciado nas cortes europeias. Ainda na década de trinta, o primeiro Teatro do Bairro Alto apresentou com êxito as óperas joco-sérias de António José da Silva e manteve a sua produção artística até 1755.

O gosto pessoal do rei D. José I e da rainha consorte D. Mariana Victória de Bourbon manifestou-se no grande empreendimento operático gizado pelo monarca, que culminou com a construção da Casa da Ópera (conhecida como Ópera do Tejo),

inaugurada a 31 de Março de 1755. Nos teatros régios, a escola napolitana será marcante com a presença de David Perez, antigo maestro na Real Capela Palatina de Palermo, que assegurará o cargo de compositor da Real Câmara e de mestre das princesas reais a partir de 1752, e com a contratação de Niccolò Jommelli em 1769, que passará a enviar todos os anos para a corte portuguesa uma ópera séria e uma ópera *buffa*, a par de obras religiosas. Será D. José I a introduzir o *dramma serio per musica* na corte, género que dominou os palcos do Teatro do Forte e do Teatro de Salvaterra de Magos, «sendo o único a ocupar a cena da Casa da Ópera. Cerca de setenta por cento dos libretos executados eram composições de Pietro Metastasio» (Almeida, 2007a, p. 141). Porém, o grandioso edifício sucumbirá na manhã de dia 1 de Novembro desse mesmo ano. O tremor de terra, as águas do maremoto e o fogo dos incêndios devastaram a cidade. Apesar da magnitude da catástrofe, que ceifou vidas, destruiu edifícios, inquietou filósofos e abalou crenças, a vida continuou e, na década de sessenta, Lisboa conhecerá múltiplos espaços de divertimento. O Pátio das Arcas, o primeiro Teatro do Bairro Alto, o Teatro da Mouraria e a Ópera do Tejo não voltaram a erguer-se, mas a ópera continuará a ser representada em teatros régios de menores dimensões – em Queluz, na Ajuda e em Salvaterra de Magos – e nos teatros públicos. Ainda mal soerguida dos escombros, Lisboa irá animar-se com a reabertura e construção de novas salas de espectáculo: o Teatro da Rua dos Condes reabriu em 1758 (Ferreira, 2016, p. 64), um novo espaço dedicado ao teatro foi construído no Bairro Alto em 1761, o Teatro da Graça abre as suas portas em 1766 (Gomes, 2012, p. 38) e, mais tarde, em 1782, será inaugurado o Teatro do Salitre. A abertura de várias assembleias semi-privadas e públicas, nomeadas por Cristina Fernandes, irão enriquecer o meio musical:

Além da Assembleia das Nações Estrangeiras de Pedro António Avondano, na documentação histórica encontram-se menções às Assembleias do Bairro Alto, da Nação Britânica e do Salitre, bem como à Assembleia Nova e à Assembleia Portuguesa (esta última já nos inícios de oitocentos), entre outras. A estas juntam-se os bailes e séries esporádicas de assembleias organizadas a partir de 1758 pelos instrumentistas da Real Câmara Gonçalo Auzier Romero (violino) – que viria a abrir uma «casa de baile» na Rua do Loreto no final da década de 1770 –, Carlos Printz (violino) e João Baptista Biancardi (violeta) nos salões alugados a Lázaro Leitão Aranha, alto dignitário da Patriarcal, no seu Palácio da Cruz de Pau (junto à Calçada do Combro). (Fernandes, 2014)

Da constelação dos locais de divertimentos teatrais e musicais, importa destacar o bairro já conhecido por oferecer divertimentos aos habitantes de Lisboa e que se manteve intacto após a catástrofe de 1755.

Situado na Colina de São Roque, o Bairro Alto preserva uma longa memória da cidade de Lisboa, remontando as suas origens ao pequeno núcleo urbano designado por Vila Nova de Andrade. O aglomerado, que começou a ser construído no século XV junto às Portas de Santa Catarina (actual Largo do Camões), mas fora da Cerca Fernandina, desenvolveu-se no século XVI com o crescimento da cidade. As directivas de D. Manuel I para a urbanização de Lisboa terão sido fundamentais para a resistência do Bairro Alto ao sismo de 1755. Apesar das transformações arquitectónicas e populacionais ocorridas ao longo dos séculos, o espaço manteve uma coerência urbanística e uma homogeneidade morfológica pouco usuais. Nos dias de hoje, as suas fronteiras são delimitadas a sul pela Calçada do Combro e pela Rua do Loreto, a norte pela Rua do Dom Pedro V, a oriente pela Rua da Misericórdia e a ocidente pela Rua do Século. No interior do bairro mantém-se a malha ortogonal quinhentista, recortada em ruas e travessas, cujas placas toponímicas, como a Rua das Gáveas e das Salgadeiras, recordam os antigos marinheiros e os seus ofícios. Já no século XIX, os jornais que se instalaram no bairro marcam a toponímia; por exemplo, a Rua Formosa passou a denominar-se Rua do Século e a antiga Rua dos Calafates passou a Rua do Diário de Notícias. A Travessa da Estrela, onde morreu Luísa Todi (1833), tomará o nome da cantora, que passou os seus últimos dias junto ao local onde recebera os primeiros aplausos – o Teatro do Bairro Alto. O bairro, que foi de marinheiros, aristocratas e jornalistas, também guarda uma história menos conhecida de empresários, actores, bailarinos e músicos que aí viveram e trabalharam durante o século XVIII. Serão eles a ocupar a nova sala de espectáculos da Lisboa pombalina, chamando, mais uma vez, os espectadores ao Bairro Alto de São Roque.

Estrutura do ensaio

Objecto por natureza multifacetado, o Teatro do Bairro Alto exige pesquisas que se desdobram em múltiplas direcções, sendo necessário fazê-las convergir para a compreensão do seu funcionamento num todo.

Este trabalho está dividido em seis partes que circunscrevem os assuntos considerados necessários ao estudo aprofundado da Casa da Ópera do Bairro Alto. Na Parte I, «O Teatro do Bairro Alto e a historiografia», começamos por indicar o que julgamos ser um equívoco da historiografia – a existência de um único Teatro do Bairro Alto no século XVIII. Segundo as nossas investigações, houve dois espaços teatrais, ambos designados Teatro do Bairro Alto: um primeiro, anterior ao Terramoto de 1755, e um segundo, que desenvolveu a sua actividade na segunda metade de Setecentos. Ao distinguirmos os teatros, definimos o âmbito da presente tese, que tem por finalidade expor a complexidade da máquina teatral que produziu espectáculos desde 1761 até 1775, no palácio do conde de Soure, e não no pátio do palácio, como tem sido admitido por alguns estudiosos.

Sendo uma instituição de carácter comercial, o Teatro do Bairro Alto apresenta duas vertentes indissociáveis – a artística e a financeira. A Parte II da tese – «As temporadas do Teatro do Bairro Alto (1761-1775)» – associa a reconstituição do repertório do teatro, numa primeira sistematização da informação recolhida a partir de diversas fontes, à exposição dos negócios efectuados pelos sucessivos sócios da empresa teatral. A exposição prossegue numa linha cronológica, obedecendo ao calendário da actividade do teatro e à sua organização por temporadas. O levantamento exaustivo dos nomes dos intérpretes (actores, cantores, bailarinos) que povoaram a sala da Rua da Rosa durante esta época é imprescindível à recuperação da história da Casa da Ópera do Bairro Alto (Parte II).

À descrição histórica segue-se uma análise da gestão conduzida pelos empresários – as funções, as práticas e as estratégias que permitiram a sustentação do negócio (Parte III). O estudo dos mecanismos de gestão do teatro traduz-se numa apreciação da multiplicidade de ocupações dos directores do Teatro do Bairro Alto e das estratégias que asseguravam o prosseguimento ininterrupto das temporadas, como a imposição de determinadas condições nas cláusulas dos contratos ou a promoção das vedetas que captavam o interesse do público. Nesta zona, consideramos adequada a inserção da secção «Os bastidores do teatro», em que se procede ao levantamento das equipas técnicas – pintores, cenógrafos, alfaiates – e dos funcionários indispensáveis à actividade teatral em dias de récita (músicos da orquestra, contra-regras, porteiros, arrumadores, alugadores de camarotes).

Embora suportada pela iniciativa de investidores privados, a sala de espectáculos do Bairro Alto dependia das relações com o soberano e submetia-se aos organismos da administração central. A metáfora da máquina impôs-se enquanto instrumento explicativo do nosso estudo – «O Teatro do Bairro Alto e a máquina do poder» –, servindo para esclarecer as relações da vida teatral com algumas figuras da época e com o aparelho censório (Parte IV). A secção designada «O *Tartufo* do marquês de Pombal» adquire relevância do ponto de vista político, como paradigma da utilização do teatro pelo poder central que, neste caso, tem o rosto de Sebastião José de Carvalho e Melo. Estando o repertório dos teatros públicos dependente das deliberações da Real Mesa Censória, confrontamos a lista de títulos e autores do repertório do Teatro do Bairro Alto com os critérios e orientações dos censores.

As duas últimas partes servem de complemento à descrição histórica, apresentando-se uma análise aprofundada sobre as *Contas do Teatro do Bairro*, fonte que alimenta uma parte considerável do nosso conhecimento sobre a máquina teatral; uma vez que a leitura do manuscrito e o acompanhamento da sua análise só é possível após o contacto com os nomes que constituíram as sociedades e financiaram a empresa, a Parte V, intitulada «João Gomes Varela e as *Contas do Teatro do Bairro Alto*», situa-se num momento subsequente à apresentação do historial do teatro. Consideramos oportuna a associação do documento contabilístico e a biografia do empresário, que produziu o dito manuscrito por ocasião de um processo judicial. Por último, as informações contidas nas descrições históricas do teatro são problematizadas, sugerindo-se hipóteses que possam suscitar novas investigações sobre as traduções e a convivência entre música e texto declamado nos espectáculos daquela que era conhecida como Casa da Ópera do Bairro Alto (Parte VI).

Fontes

Os livros de notas dos tabeliães dos cartórios notariais de Lisboa (série documental pertencente ao Arquivo Distrital de Lisboa, hoje está integrado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo) revelaram novas fontes para a história do Teatro do Bairro Alto. Os livros contêm contratos de natureza diversa, visando a constituição de sociedades ou a formalização do vínculo laboral entre empresários e artistas, explanadas em escrituras que estipulam os direitos e obrigações das partes. Acrescentam-se

procurações e declarações de dívidas que dão informações sobre as actividades dos empresários. Os registos notariais revelaram-se fundamentais à compreensão dos meandros financeiros, sempre em mutação, que foram sustentando a actividade artística do Teatro do Bairro Alto, dando também informações sobre as condições laborais dos actores e bailarinos no século XVIII. Por sua vez, alguns dados biográficos sobre as gentes da Casa da Ópera do Bairro Alto foram consultados nos livros de registos de baptismos, casamentos e óbitos, organizados por paróquias (Registos Paroquiais), e nos testamentos, pesquisáveis pelo nome do testador no Registo Geral de Testamentos, guardados no Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Muitos dos registos paroquiais já estão digitalizados e podem ser visualizados na internet.

O conjunto documental da Décima da Cidade, guardado no Arquivo Histórico do Tribunal de Contas, compreende milhares de livros de lançamento do imposto restabelecido, em 1762, por D. José I. A Décima incidia sobre prédios (arruamentos), ofícios, ordenados (maneios) e lucros, registando-se o seu lançamento anual ou semestral em livros, por freguesias. Cada livro organiza-se por ruas, prédios e, finalmente, inscrevem-se os nomes dos indivíduos. Os registos das cobranças oferecem um precioso manancial de informação relativo aos artistas que trabalharam e habitaram na freguesia de Nossa Senhora das Mercês, onde se situava o Teatro do Bairro Alto, entre 1762 e 1775, tendo sido consultados os livros de maneios, que contêm a identificação dos indivíduos, suas profissões e ordenados, e de arruamentos, em que se discrimina o nome dos proprietários, inquilinos e rendas.

As fontes já conhecidas pelos historiadores continuam a ser imprescindíveis para se fazer a história do Teatro do Bairro Alto, destacando-se o códice *Contas do Teatro do Bairro Alto*, preservado na Biblioteca Nacional de Portugal sob o título *Contas do princípio do Teatro da Casa da Ópera do Bairro Alto dos anos de 1761 e 1762 e 1763 1764 e 1765 até Julho de 1766* (1761-1770), e os cadernos das *Contas da Sociedade Estabelecida para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte* (1772-1775), guardado na Sala Jorge de Faria da Universidade de Coimbra. Também as Cartas de Sulpice Gaubier de Barrault ao conde de Oeiras, D. Henrique, integradas na colecção «Pombalina» da Biblioteca Nacional de Portugal, embora já transcritas e citadas em numerosos trabalhos sobre o século XVIII português, voltam a ser consultadas; o mesmo acontece com os documentos produzidos pela Real Mesa Censória, conservados no Arquivo Nacional da Torre do Tombo. O fundo inclui requerimentos para obtenção

de licença de impressão e representação de obras, registo de entrada e saída de obras e sua distribuição pelos censores, e pareceres dos censores sobre as obras, possibilitando identificar os títulos de comédias e até mesmo os nomes dos requerentes, que podem ser empresários, tradutores ou autores. Por sua vez, os textos dramáticos impressos (folhetos), cujo paratexto fornece informação pertinente sobre circunstâncias de representação, e os sonetos publicados na época em louvor dos artistas, voltam a ser trazidos à colação, estando os mais pertinentes para a nossa investigação incorporados em miscelâneas da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. A leitura e o exame dos estatutos que fundam a *Instituição da Sociedade estabelecida para a subsistencia dos Teatros Públicos da Corte*, publicados em 1771, continuam a ser indispensáveis, não só porque ditam o funcionamento dos três teatros públicos de Lisboa – Teatro do Bairro Alto, Teatro da Rua dos Condes e Teatro da Graça – mas, também, porque são um marco da história da cultura portuguesa.

Metodologia

A metodologia adoptada na elaboração deste trabalho implicou a transcrição dos documentos manuscritos relevantes para a história do Teatro do Bairro Alto, destacando-se o conjunto dos registos dos actos notariais e o código *Contas do Teatro do Bairro Alto*, que oferece a oportunidade rara de elaboração de um estudo de caso sobre o funcionamento de um espaço teatral do século XVIII. Por sua vez, José Camões disponibilizou a sua transcrição das *Contas da Sociedade Estabelecida para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte* (1772-1775), que soluciona lapsos da transcrição de Adriana Simões (2007), e Licínia Ferreira as transcrições de contratos referentes ao Teatro da Rua dos Condes.

As restantes fontes documentais estão acessíveis na aplicação HTP on line – Documentos para a História do Teatro em Portugal, do Centro de Estudos de Teatro (coordenação científica de José Camões), onde se encontra digitalizada e transcrita parte considerável do material consultado, salientando-se a documentação resultante do processo de licenciamento (centralizado na Real Mesa Censória) e os folhetos publicados, estando identificadas 1339 espécies bibliográficas e respectivas existências. Deste modo, os títulos de textos teatrais de Setecentos, registados em importantes catálogos, tais como o *Catálogo da colecção de miscelâneas – Teatro*, da Biblioteca

Geral da Universidade de Coimbra, o *Teatro em cordel: a colecção do Teatro Nacional D. Maria II*, que descreve as espécies da colecção de Albino Forjaz de Sampaio, a que se agregaram as das colecções de Lino Ferreira e de Victor d'Ávila Pérez, podem ser facilmente acedidos através de uma só aplicação informática.

Ao longo da nossa exposição, cada documento pode ser convocado várias vezes, mas em diferentes momentos, uma vez que as múltiplas informações compreendidas numa fonte adquirem pertinência consoante o tema abordado. As Cartas de Sulpice Gaubier são exemplo cabal desta prática, já que a sua leitura permite identificar intérpretes, espectadores, pormenores do espaço físico, e apresentam, ainda, uma das raras apreciações críticas sobre a música e os dotes dos cantores. Sempre que possível, estabelece-se o confronto entre os dados extraídos das diferentes fontes, sendo apontadas as contradições e procuradas soluções no campo das hipóteses.

O cruzamento de dados provenientes de diversas fontes é, também, a metodologia mais adequada à recuperação do repertório do Teatro do Bairro Alto, sendo facilitada pela utilização da aplicação HTP on line. Porém, a multiplicidade de versões a partir de um mesmo texto ou a possibilidade de textos diferentes serem publicados sob o mesmo título, repetindo, ou não, uma mesma temática, dificultam a fixação dos repertórios dos teatros de Setecentos, razão pela qual os estudos sobre dramaturgia se revelam fundamentais. Para a identificação dos títulos do teatro goldoniano recorremos à obra de Maria João Almeida (2007a), enquanto a de Marie Noële Ciccia contribui para assegurar a correspondência entre os títulos traduzidos e os títulos dos textos originais de Molière (2003). Os contributos de Costa Miranda também oferecem indicações valiosas para conhecer a dramaturgia de Metastasio (1973), Goldoni (1974a) e Apostolo Zeno (1974b) na sua relação com os palcos dos teatros públicos do século XVIII e, lembramos, ainda, as suas achegas «Acerca do teatro espanhol em Portugal (século XVIII): alguns apontamentos críticos da Mesa Censória» (1978).

Acresce, ainda, outra dificuldade na atribuição de autorias e reconhecimento dos textos que vêm mencionados nos manuscritos: os títulos surgem quase sempre grafados sob forma abreviada. Nestes casos, procura-se a semelhança entre as formas grafadas e os títulos dos folhetos impressos.

No Quadro do Repertório do Teatro do Bairro Alto (Apêndice 1) fica patente o desequilíbrio da informação recuperada, havendo temporadas em que rareiam as informações sobre a produção de espectáculos. Se as fontes guiam e impulsionam a

investigação, a sua ausência limita as ambições, sem que, no entanto, desencoraje o levantamento de hipóteses e de pistas para investigações futuras. As incertezas, decorrentes de lacunas que, por vezes, parecem insuperáveis, vão sendo apontadas ao longo do processo de escrita, na expectativa de uma continuidade da investigação e considerando o labor histórico como um processo de conhecimento em evolução, consolidado, a cada pequena etapa, pelo rigor do método.

Ao estudo exaustivo e intensivo de um fenómeno particular como o funcionamento artístico, financeiro e administrativo do Teatro do Bairro Alto durante quinze anos, alia-se o método indutivo – procedimento que permite integrar novas informações numa narrativa, cujo contexto se vai alargando. Deste modo, a nossa investigação distancia-se do raciocínio dedutivo, o qual, muitas vezes, leva o investigador a procurar apenas os dados que corroborem as suas hipóteses. A exposição dos factos e acontecimentos, determinada pela documentação que foi recuperada ao longo da investigação, exige uma necessária interpretação dos textos e o permanente questionamento das fontes, que dialogam e se confrontam, e da explanação dos resultados. Há, ainda, questões inspiradoras que subjazem à elaboração da tese. Alguns dos assuntos são sugeridos por Maria João Almeida e Marie Noële Ciccia, que relacionam o Teatro do Bairro Alto com o poder central e a figura do marquês de Pombal. Procura-se, no prolongamento das conjecturas, perceber se o Teatro do Bairro Alto oferecia ao público da época, além de um leque variado de prazeres estéticos e lúdicos, um modelo de instituição teatral de utilidade pública e interesse cívico no Século das Luzes.

Remissões, apêndices e anexos

O aparato referente ao repertório do Teatro do Bairro Alto encontra-se reunido nas tabelas que constituem o Apêndice 1 – Repertório do Teatro do Bairro Alto. A primeira menção a um título em corpo de texto, caso corresponda a um título incluído no repertório do teatro, é assinalada a negrito no corpo da tese, marca que remete para o referido Apêndice 1. Na coluna «Fontes(s)», indicamos a localização das fontes, e na coluna dedicada aos Comentários expomos os dados que ajudam a esclarecer a identificação dos títulos dos textos e aí se colocam hipóteses quando subsistem as incertezas. As tabelas que discriminam o repertório apenas contêm as obras que terão

sido representadas, estando organizadas por temporadas teatrais e em sequência cronológica; por sua vez, no interior de cada tabela, a listagem está ordenada por ordem alfabética do último nome do autor, de forma a facilitar a consulta. O Apêndice 2 apresenta uma cronologia do historial da Casa da Ópera do Bairro Alto. Os textos publicados com indicação de terem sido representados no Teatro do Bairro Alto, mas cuja representação não conseguimos datar, são coligidos na secção «Folhetos/textos representados no Teatro do Bairro Alto», localizada junto à lista de Fontes Impressas.

As transcrições das fontes históricas encontram-se em três anexos, que constituem o segundo volume da tese: no primeiro anexo, disponibilizam-se as transcrições de todos os manuscritos convocados e analisados ao longo do trabalho e que estão directamente relacionados com o Teatro do Bairro Alto (dada a sua legibilidade, optámos por apresentar a imagem digitalizada dos sonetos impressos, não os transcrevendo). Os documentos estão agrupados pelo nome da instituição que os conserva e vão dispostos por ordem cronológica, sendo acompanhados por um cabeçalho que fornece as informações necessárias à sua identificação: localização, assunto e data de produção. As passagens citadas em corpo de texto ficam referenciadas através das siglas indicativas da instituição e do número seriado, colocados entre parêntesis: por exemplo, (ADL 1, ADL 2, etc.); (ANTT 1, ANTT 2, etc.); (AST 1); (BNP 2); (BGUC 3).

O segundo anexo é constituído pela transcrição integral do códice *Contas do Teatro do Bairro Alto*. As citações são assinaladas pela sigla CTBA e pelo número do fólio, que são colocados entre parêntesis; por exemplo, (CTBA, f. 86).

O terceiro anexo corresponde à transcrição dos cadernos das *Contas dos Teatros Públicos da Corte* referentes ao exercício do Teatro do Bairro Alto. As citações são assinaladas pela sigla CTPC e pelo número do caderno, que são colocados entre parêntesis; por exemplo, (CTPC, Caderno n.º 92).

Critério de transcrição

As transcrições apresentam a ortografia modernizada em conformidade com o Acordo Ortográfico de 1945; as abreviaturas são desdobradas e é introduzida a pontuação considerada necessária à inteligibilidade dos textos. O critério mantém-se

para as transcrições citadas em corpo de texto, incluindo aquelas que são citadas por outros autores.

Relativamente à transcrição das *Contas do Teatro do Bairro Alto*, esclarecemos as seguintes opções:

- Os nomes aportuguesados são alterados para a língua de origem. O procedimento permite uniformizar os nomes, que aparecem grafados de diferentes formas no manuscrito, e identificar os indivíduos. Por exemplo, «De Laucoa» passa a «Dell'Aqua», «Irlande» passa a «Orlandi».
- Outras corruptelas são corrigidas. O nome «Manuel Alz' Pinheiro», que corresponderia a «Manuel Álvares Pinheiro», foi corrigido para Manuel Álvares Espinheiro, conforme a sua assinatura em recibos das *Contas dos Teatros Públicos da Corte*; o nome «Brochres» passa a «Borchers».
- Os erros detectados são mantidos, colocando-se entre parêntesis recto as correcções. Por exemplo, são mantidos os números dos fólhos 92 e 93, cuja ordem está trocada no documento original, e entre parêntesis recto coloca-se a ordenação correcta – 93 [92] e 92 [93].
- Os títulos das comédias, habitualmente abreviados, são completados, sendo os acrescentos colocados entre parêntesis recto. Por exemplo, *O mágico* [*de Salerno*].

PARTE I – O TEATRO DO BAIRRO ALTO E A HISTORIOGRAFIA

I.1. Visitas ao Teatro do Bairro Alto: estudos por capítulos

A história do Teatro do Bairro Alto, assim como a dos outros teatros setecentistas, encontra-se dispersa por capítulos de livros de diversos autores, desde finais do século XIX até ao século XXI. Será Teófilo Braga a inaugurar a pesquisa no capítulo «Pátios e teatros no século XVIII (1707-1793)», incluído no volume III da sua *História do teatro português* (1871). Em 1898, o empresário teatral Sousa Bastos publica *A carteira do artista*, um compêndio de informações históricas organizadas cronologicamente, onde podem ler-se notícias sobre alguns dos artistas que estiveram envolvidos na actividade do Teatro do Bairro Alto, desde actores até cenógrafos. A sua obra, a par da história do teatro de Teófilo Braga, continua a ser de consulta obrigatória, abarcando informações sobre espaços, companhias e artistas que fizeram parte da história do teatro português e brasileiro desde Gil Vicente até ao século XIX.

É ainda em finais do século XIX que surge o estudo de José Ribeiro de Guimarães, um dos mais relevantes para a história do Teatro do Bairro Alto. Numa série de dez artigos publicados no *Jornal do Comércio* em 1873, sob o título «O Teatro do Bairro Alto (pátio do conde de Soure)» (1, 5, 11 e 17 de Janeiro, 8 e 19 de Fevereiro, 7 de Março, 16 e 18 de Abril), o autor enceta uma inquirição rigorosa a partir de fontes essenciais para a história desse espaço, como o contrato de arrendamento do palácio do conde de Soure, o paratexto dos libretos setecentistas e os estatutos da *Instituição da Sociedade Estabelecida para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte*. Deve-se, ainda, a este autor a divulgação do códice *Contas do princípio do teatro da casa da ópera do Bairro Alto*³. Segundo Ribeiro Guimarães, o manuscrito foi-lhe emprestado pelo «erudito académico, o Sr. Rodrigo José de Lima Felner, curioso investigador de coisas antigas» (*Jornal do Comércio*, 5 de Janeiro de 1873). Não sabemos como ou onde o historiador e membro da Academia Real das Ciências de Lisboa, Lima Felner,

³ O manuscrito passará a ser referido neste trabalho pela forma abreviada *Contas do Teatro do Bairro Alto*.

terá recebido ou descoberto o documento, mas será o biógrafo de Luísa Todi⁴ o primeiro a mostrar a sua importância para o conhecimento da História do Teatro em Portugal.

As *Contas do Teatro do Bairro Alto* têm sido visitadas por estudiosos de diferentes áreas, revelando-se uma fonte fundamental para o estudo das artes do espectáculo no Portugal de Setecentos. Mário Moreau, recorrendo ao manuscrito, elucida as biografias das cantoras portuguesas do século XVIII que actuaram no Teatro do Bairro Alto, em *Cantores de ópera portuguesas* (1981), e Victor Luís Eleutério, em *Luíza Todi, 1753-1833. A voz que vem de longe* (2003), transcreve partes do documento como ponto de partida para focar aspectos da actividade do teatro onde Luísa Todi iniciou a carreira lírica⁵. Já Daniel Tércio, da sua análise recolhe elementos para a *História da dança em Portugal, dos pátios das comédias à fundação do Teatro São Carlos* (1896), tese apresentada à Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa, em 1996. No livro *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Manuel Carlos de Brito compõe um importante capítulo dedicado aos teatros públicos – «Commercial opera 1760-93» (1989, pp. 80-120) – onde inclui uma síntese das informações recolhidas nas *Contas do Teatro do Bairro Alto* numa exposição, breve mas densa, sobre o funcionamento do teatro entre 1760 e 1771. Centrada, sobretudo, no género operático que dominou os palcos da época, a obra de Brito continua a ser essencial para o conhecimento dos espaços teatrais (régios e comerciais), dos repertórios e dos intérpretes do século XVIII português. Por sua vez, Maria João Almeida nelas baseia parte da sua pesquisa sobre a dramaturgia de Goldoni em Portugal e sobre os teatros públicos de Setecentos. Ao cruzar os dados extraídos das *Contas* com o manancial informativo contido na documentação da Real Mesa Censória, entre outra documentação, a autora desenvolve, de forma considerável, o conhecimento sobre o repertório e o sistema teatral da época, no capítulo «Teatro nos teatros públicos» (2007a, pp. 199-242).

⁴ José Ribeiro de Guimarães publica também a primeira biografia da cantora (*Biografia de Luísa de Aguiar Todi*. Lisboa: J. G. de Sousa Neves, 1872).

⁵ Victor Eleutério descreve acontecimentos da época, dá notícia de documentos e, em alguns casos, fornece transcrições, mas não indica cotas nem precisa a localização das fontes.

I.2. Os Teatros do Bairro Alto ou o Teatro do Bairro Alto: uma questão da História do Teatro

Durante o século XVIII, segundo o estado actual das nossas pesquisas, houve dois espaços teatrais no Bairro Alto de São Roque: um anterior ao Terramoto de 1755, onde estrearam as óperas joco-sérias de António José da Silva (1705-1739), nos anos trinta, e outro construído depois da hecatombe, onde se estreou a cantora lírica Luísa Todi, nos anos sessenta do mesmo século. Acrescente-se, ainda, um terceiro Teatro do Bairro Alto, que abriu já no século XIX, no pátio do antigo Palácio Patriarcal a São Roque ⁶. A designação comum irá gerar equívocos que, ainda hoje, em publicações recentes, continuam a ser difundidos. Gustavo Matos Sequeira, em *Teatro de outros tempos*, no capítulo sobre «A Ópera do conde de Soure» (1933, pp. 257-365), formula, com clareza, a questão na seguinte passagem:

O Bairro Alto foi designação comum aplicada a quatro casas de espectáculos que em vários tempos assentaram nesta região de Lisboa. Chamou-se do «Bairro-Alto» a primitiva *Casa dos Bonecos* onde se representaram as óperas do «Judeu» e que, ao que parece, durou de 1733 até ao terremoto. À *Academia da Trindade* onde se deram óperas, burletas e bailados, de 1735 a 1739, à *Ópera do Pátio do Conde de Soure* de que há notícias de 1760 a 1771 e ao *Teatro do Pátio do Patriarca* ou *de S. Roque*, que durou de 1812 a 1835, igualmente o mesmo nome lhe deu o vulgo, substituindo-o aos seus títulos próprios. O bairro é que os designava para o ouvido do público.

Desta preferência denominativa nasceram confusões, misturando alguns escritores esses teatros nas suas referências. (*idem*, p. 257)

Após a descrição do impasse das investigações anteriores, e das suas próprias pesquisas, em relação à localização do primeiro Teatro do Bairro Alto, Matos Sequeira abstém-se de retirar conclusões por falta de provas concludentes, deixando a discussão em aberto⁷. É nossa convicção que o teatro edificado depois do Terramoto de 1755 não é o mesmo espaço, reconstruído, onde se representaram as óperas do «Judeu». Na

⁶ O chamado Teatro do Bairro Alto, que se situava no pátio do antigo Palácio Patriarcal a São Roque, encontra-se documentado em informações da Intendência Geral da Polícia do dia 16 de Junho de 1814 (ANTT, IGP, liv. XIV, ff. 284v-285) e de 2 de Janeiro de 1816 (ANTT, IGP, liv. XVI, ff. 39v-41). A cópia digital e transcrição das fontes encontram-se em HTP on line – Documentos para a História do Teatro em Portugal, acessível em www.fl.ul.pt/cethpt.

⁷ No futuro, os investigadores terão a tarefa ainda mais dificultada, pois será necessário distinguir um quarto Teatro do Bairro Alto – sede do Teatro da Cornucópia desde 1975 – e um quinto espaço chamado Teatro do Bairro, situado na Rua Luz Soriano, paralela à Rua da Rosa, que foi inaugurado em 2011.

primeira metade do século XVIII, houve, certamente, um ou mais locais de representação no Bairro Alto de São Roque. A informação chega-nos através da publicação dos textos de António José da Silva que irão conhecer várias edições e reimpressões ao longo do século XVIII. Passamos a referir os quatro tomos impressos na Oficina Patriarcal de Francisco Luís Ameno, entre 1759 e 1761⁸ (reimpressos por Simão Tadeu Ferreira entre 1787 e 1792⁹).

O tomo I, publicado em 1759, intitula-se *Teatro cómico português, ou colecção das óperas portuguesas, que se representaram na Casa do Teatro Público do Bairro Alto de Lisboa* e nele conservam-se textos das óperas joco-sérias de António José da Silva, indicando-se as datas em que terão sido representadas: *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança* (Outubro de 1733), *Esopaida ou Vida de Esopo* (Abril de 1734), *Os encantos de Medeia* (Maio de 1735), *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* (Maio de 1736). O tomo II, do mesmo ano, inclui *Labirinto de Creta* (Novembro de 1736), *Guerras de Alecrim e Manjerona* (Carnaval de 1737), *As variedades de Proteu* (Maio de 1737) e *Precipício de Faetonte* (Janeiro de 1738), também atribuídas ao «Judeu». O tomo III, publicado em 1760, é constituído por óperas de diversos autores, cujos textos também terão subido ao palco do Teatro do Bairro Alto – *Adolonymo em Sidonia*, *Adriano em Síria*, *A ninfa Siringa ou os amores de Pã e Siringa* (Carnaval de 1741) – e no Teatro da Mouraria terá sido apresentado o texto intitulado *Novos encantos de amor*. O quarto e último tomo, de 1761, integra *Filinto perseguido e exaltado* (sem data de representação), *Os encantos de Circe* (sem data de representação), *Os encantos de Merlin* (representado em 1741), indicando-se o Teatro Público da Mouraria como local de representação, e *Semiramis em Babilónia*, que terá sido apresentado no Teatro do Bairro Alto em 1741.

Nos anos posteriores à morte de António José da Silva e anteriores ao grande terramoto, o Teatro do Bairro Alto continuou a receber os espectadores de teatro, que assistiam a óperas e comédias, e do prelo de Ameno continuaram a sair folhetos de

⁸ Os quatro tomos conservam-se na BNP, estando a cópia digital acessível em <http://purl.pt/12184> (cota do exemplar digitalizado: l-85751-p_4), acedido em 12 de Março de 2016. A obra impressa entre 1759 e 1761 corresponde à cota CDU 869.0-2"17" (0.036) e 821.134.3-293"16. Adverte-se, no entanto, que as indicações fornecidas junto à cópia digital indicam a «Segunda impressão – Lisboa: na Regia Officina Sylviana e da Academia Real, 1747-1761. – 4 vol.».

⁹ O artigo de David Cranmer, de 2009, «Edições setecentistas do *Theatro comico portuguez, das operas portuguezas* e das edições avulsas das obras que os constituem», disponível no sítio http://www.caravelas.com.pt/theatro_comico_portuguez.html, oferece uma avaliação crítica dos estudos bibliográficos sobre as edições setecentistas e localiza exemplares da época até então desconhecidos.

traduções: em 1755, o folheto *Antígono em Tessalónica*, traduzido por Fernando Lucas Alvim (anagrama do impressor), anuncia os títulos que formariam o primeiro tomo de *Teatro dramático ou colecção das óperas de Metastasio*, constando da lista *Aquiles em Ciro*, «que se representou no Teatro do Bairro Alto no ano de 1754»¹⁰. Em 1755, as marionetas ainda frequentavam o palco lisboeta, como se pode ler na *Carta familiar e noticiosa, e principalmente crítica sobre a má digestão da harmonia da Ópera dos Bonecos que, por esse tempo, se representava na Casa do Divertimento do Bairro Alto*¹¹. A carta, dirigida a Pedro José da Silva Botelho, futuro director dos teatros da corte de D. José I, tem data de 23 de Janeiro de 1755. O autor, que assina «A. A. de L.», reprova, em cada linha da epístola, a tradução de *Aquiles em Ciro*, citando e comentando, em tom jocoso, os versos das árias, cuja autoria talvez seja do Pedro António mencionado pelo crítico do espectáculo. Muito aplaudidas terão sido as representações da prestigiada companhia Sacchi, contratada pelo rei D. José I¹². E foi, precisamente, no Teatro do Bairro Alto que os actores italianos representaram, durante a temporada de 1754-1755, as comédias de Goldoni, *La vedova scaltra*, *O cavalheiro e a dama*¹³ e *A família do antiquário, ou A sogra e a nora*¹⁴.

Como vimos, as notícias sobre a actividade do primeiro Teatro do Bairro Alto chegam até nós, na sua maioria, através do paratexto dos textos impressos, que nada acrescentam sobre a localização geográfica do espaço teatral. Há, no entanto, uma brevíssima referência a um espaço de representação nos anos quarenta do século XVIII. A menção vem no jornal manuscrito *Ano noticioso e histórico*, de Luiz Montez Mattozo, com data de 3 de Setembro de 1740, e diz: «Trabalha-se na casa, em que se

¹⁰ *Aquiles em Ciro* será impresso em Lisboa, na Oficina Patriarcal de Francisco Luís Ameno, no ano de 1755: «Ópera, composta em italiano por Pedro Metastasio, e traduzida em português para se representar na Casa do Teatro Público do Bairro Alto».

¹¹ Biblioteca da Ajuda, Pasta 50 – I-13, n.º 12, ff. 171-194. A cópia digital encontra-se acessível em HTP on line – Documentos para a História do Teatro em Portugal, sendo acompanhada pelo seguinte comentário: «[C]arta encontra-se incluída na colectânea manuscrita *Rasgos métricos e prosaicos de Alexandre António de Lima*, coligida e copiada por António Correia Viana (1780). Trata-se de uma crítica ao espectáculo *Aquiles em Ciro*, cujo texto foi impresso por Francisco Luís Ameno».

¹² Maria João Almeida discorre sobre a estadia da companhia Sacchi em Portugal, contratada pela Corte, em 1753, por um período de dois anos (2007a, pp. 176-197).

¹³ A informação sobre a representação de *La vedova scaltra* é dada na nota «Aos curiosos», incluída em «*O cavalheiro e a dama*. Comédia do doutor Carlos Goldoni, que se representa no Teatro do Bairro Alto, escrita na língua italiana e portuguesa». Lisboa: na Oficina Patriarcal de Francisco Luís Ameno, 1755. Lê-se na nota que «se julgou conveniente imprimi-la agora com a tradução portuguesa, a fim de que nada falte ao público para poder fazer gosto tanto desta como das outras comédias que do mesmo autor se irão representando».

¹⁴ «*A família do antiquário, ou a sogra e a nora*. Comédia do doutor Carlos Goldoni, traduzida em português, como se representa no Teatro do Bairro Alto, por Fernando Lucas Alvim [...]». Lisboa: Na Oficina Patriarcal de Francisco Luís Ameno.

hãode representar neste Inverno as óperas, junto ao Relógio de São Roque, ou defronte dele, onde se bailava o presépio, antigamente»¹⁵. A casa onde se representam óperas durante o Inverno de 1740, e cujo espaço guarda a memória de representações mais antigas, a dos presépios, seria aquela onde António José da Silva levou à cena as suas óperas?¹⁶. Acrescente-se outro indício, que localiza outra sala de espectáculos no Bairro Alto: num soneto, sem data, os versos dedicados a uma bailarina italiana referem o espaço teatral: «À senhora Clara Simonetti/Dançando em traje de turca, no Teatro do Bairro Alto/junto ao Cunhal das Bolas»¹⁷. José Camões identifica Chiara Simonetti, sobrinha de Antonio Sacchi, com uma das crianças que integrava a companhia em 1754-1755¹⁸, sendo possível inferir a existência de um teatro anterior ao Terramoto, situado junto ao palácio do Cunhal das Bolas, mantendo-se, ainda hoje, na esquina que liga a Rua Cunhal das Bolas à Rua da Rosa, as meias esferas em relevo do edifício original, um dos elementos arquitectónicos mais antigos do Bairro Alto.

Já as *Contas do Teatro do Bairro Alto* e a escritura de arrendamento do palácio do conde de Soure, assinada em 6 de Outubro de 1760 (ADL 1) constituem importantes fontes documentais, conhecidas e analisadas pelos historiadores, que permitem precisar o local onde foi construído o segundo, quiçá terceiro, Teatro do Bairro Alto, na Rua da Rosa, dois quarteirões acima do palácio do Cunhal das Bolas – também conhecido como «Casa da Ópera do pátio do conde de Soure» ou do «palácio do conde de Soure». As cláusulas do contrato determinam a duração do arrendamento e as condições relativas à construção: os arrendatários podem não só construir a dita casa da ópera e todas as acomodações indispensáveis ao seu funcionamento, como também têm permissão para alugar as casas pertencentes ao palácio e nelas fazer as obras necessárias. Autoriza-se, ainda, o aproveitamento dos materiais que se acharem no

¹⁵ BNP, Cod. 8065. A cópia digital encontra-se acessível em HTP on line – Documentos para a História do Teatro em Portugal.

¹⁶ Em reuniões de trabalho com José Camões, o investigador tem apresentado este breve trecho como um indício precioso para a localização de um teatro no Bairro Alto.

¹⁷ BGUC, Misc. 664.

¹⁸ José Camões identifica Chiara Simonetti na comunicação «Memórias desgarradas de um ínclito solar: o Teatro Real de Belém», apresentada com Paulo Roberto Masseran no colóquio *Os espaços teatrais para a música na Europa do séc. XVIII* (1 de Julho de 2007). A bailarina era filha de Giuseppe Simonetti, cómico da companhia, cunhado de Antonio Sacchi. As informações biográficas sobre Antonio Sacco, ou Sacchi, e o percurso da sua companhia podem ler-se no Archivio Attori Veneti, incorporado no sítio www.istitutointernazionaleperlaricercateatrale.it. Chiara era uma das filhas trazidas pelos comediantes italianos e, tal como Giovanna Sacchi, embora fosse uma criança, já representava. Também há um soneto dedicado a Giovanna «[...] Que na idade de sete anos desempenha com admi/ração de todos o papel de Criada nas Comédias/Italianas, que se representam no Teatro/ do Bairro Alto [...]» (BNP, L. 597 A. (25)).

palácio, que terá ficado danificado pelo Terramoto de 1755. Em nenhum ponto da minuciosa descrição dos deveres e obrigações, que irão ser analisados em capítulos posteriores, se menciona um espaço teatral mais antigo localizado na área do palácio. Caso aí tivesse existido uma sala de espectáculos anterior ao terramoto, é de crer que houvesse alusão à sua demolição, reconstrução, remoção de entulho ou aproveitamento de materiais. Ao associar-se a leitura da escritura com a análise das *Contas do Teatro do Bairro Alto*, que dão uma breve explicação sobre as origens da sociedade que arrendou o palácio do conde de Soure, constata-se que também não há qualquer sugestão de conexões entre os sócios fundadores e uma empresa teatral anterior situada naquele local. Ambos os documentos falam somente do teatro que foi construído e fundado por João Gomes Varela, Francisco Luís e João da Silva Barros.

I.2.1. Equívocos da historiografia

A nossa asserção surge no prolongamento de um debate silencioso ou inconclusivo sobre a existência de um só teatro ou de dois teatros, que estavam localizados em zonas distintas do Bairro Alto. Convém, por isso, recuperar a tradição historiográfica que nomeia apenas um Teatro do Bairro Alto setecentista e que, habitualmente, reúne as mais variadas informações numa mesma descrição pouco precisa da sua actividade teatral. A corrente que ignora a distinção entre as duas casas de espectáculo tem origem no *Ensaio bibliographico-critico sobre os melhores poetas portugueses* de José Maria da Costa e Silva, publicado em 1855 (Lisboa: Imprensa Silviana). No capítulo intitulado «Nicolau Luís», incluído no 10.º volume (pp. 294-329), Costa e Silva revelava a importância deste nome para a História do Teatro, atribuindo-lhe a autoria de múltiplas adaptações de textos de dramaturgos estrangeiros que estiveram em cena na Rua da Rosa, no pátio do palácio do Conde de Soure¹⁹. No decorrer da explanação, sustentada em fontes orais, Costa e Silva identificou o pátio como sendo o local onde se estrearam as óperas de António José da Silva. As várias

¹⁹ As incongruências de José Maria da Costa e Silva são analisadas por Inocêncio da Silva, no verbete sobre «Nicolau Luís da Silva». *Dicionário bibliográfico português*, 6.º Tomo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1972 [1862], pp. 274-287. Por sua vez, Pedro da Silveira invalida todas as informações sobre Nicolau Luís e repõe a verdade dos factos históricos, sustentada em pesquisas arquivísticas, no artigo «“Do verdadeiro romance” à verdade sem romance: Nicolau Luís da Silva» (*Vértice*, vol. 28, n.º 298, Julho de 1968, pp. 502-513). Os estudos voltarão a ser citados e analisados na Parte VI, secção 1, do presente trabalho.

informações erróneas que são dadas neste primeiro estudo sobre o Teatro do Bairro Alto irão ser difundidas e citadas em obras posteriores, consideradas fidedignas e igualmente inquestionáveis. Deste modo, o texto será citado por José Maria António Nogueira, no artigo do *Jornal do Comércio*, «Arqueologia do teatro português, 1388-1762», publicado em 12 de Abril de 1866, e por Teófilo Braga. Nos capítulos «Pátios e teatros no século XVIII (1707-1793)» e «Nicolau Luiz e as comédias de cordel» (1871, pp. 4-82 e 198-227), Teófilo Braga descreve quatro décadas de actividade do famoso teatro da Rua da Rosa, desde os anos trinta até à época de Luísa Todi. Também o olisipógrafo Júlio de Castilho, que publica, em 1879, *Lisboa antiga, primeira parte. O Bairro Alto* (Lisboa: Livraria A.M. Pereira Editor), refere, no capítulo XXII (pp. 250-275), dedicado ao palácio do conde de Soure e aos seus habitantes, o funcionamento de um teatro no mesmo palácio, supondo que os títeres teriam ocupado uma dependência distinta do espaço edificado depois do Terramoto. Será José Ribeiro Guimarães o primeiro investigador a contradizer as informações veiculadas por Nogueira, declarando não ter encontrado qualquer prova documental que confirmasse a existência de um teatro anterior ao terramoto no pátio do conde de Soure (*Jornal do Comércio*, 1 de Janeiro de 1873, n.º 5752).

Por sua vez, José Oliveira Barata procurou a solução num soneto, sem data, guardado na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, dedicado ao «Magnífico Teatro, que no plano do palácio do ilustríssimo, e excelentíssimo senhor conde de Soure, novamente erigiu o senhor João Gomes Varela [...]» (BGUC 1). O documento, segundo o historiador, contradizia os argumentos pouco convincentes de Ribeiro Guimarães, a quem faltava o conhecimento deste soneto onde se lê «novamente» – o termo-chave para uma interpretação decisiva na resolução da questão centenária, que implicava a relação entre o empreendimento de João Gomes Varela, nos anos posteriores ao terramoto, e o antigo Teatro do Bairro Alto (1998, pp. 174-175). Com alguma precaução, o arquitecto Luís Soares Carneiro, na sua tese de doutoramento, *Teatros portugueses de raiz italiana*, sem contrariar o argumento de Oliveira Barata, levanta outra hipótese: os dois teatros poderão ter funcionado no palácio, mas em espaços diferentes (2002, p. 103). Continuamos, no entanto, a defender a nossa posição sobre o assunto, contestando a interpretação do excerto transcrito por Oliveira Barata. Se hoje o advérbio «novamente» sugere repetição – «outra vez» –, a consulta do *Dicionário italiano e português, extraído dos melhores lexicógrafos*, publicado em

1774, esclarece o significado da palavra em Setecentos; «novamente» significa: «de novo, há pouco, presentemente» (Sá, 1774, p. 103), por oposição a «antigamente». Ou seja, o soneto menciona o teatro que «há pouco», ou «recentemente», erigiu João Gomes Varela e não o teatro «reconstituído» ou «reconstruído».

I.3. O teatro do palácio do conde de Soure

As primeiras notícias sobre a criação desta Casa da Ópera do Bairro Alto constam da escritura de arrendamento do palácio do conde de Soure, de 6 de Outubro de 1760 (ADL 1), cujo pátio dava para a Rua da Rosa das Partilhas. O palácio fora edificado no século XVI pela família dos Costa, casa nobre cuja relação com a corte remonta ao reinado de D. Manuel I. O 1.º conde de Soure foi D. João da Costa (1610-1664), um dos conjurados de 1640, que recebe o título pelos seus feitos na Guerra da Restauração e pelo apoio dado a D. João IV²⁰. O primeiro conde de Soure viveu «com ostentação no palácio da Rua da Rosa, rodeado de olivais e vinhas. O palácio tinha um pátio virado para a Rua da Rosa e a sua face nobre sobre a actual Travessa do Conde Soure» (Jorge, 1994, p. 887). A partir dos últimos anos do século XVII, o 3.º conde de Soure, D. João José da Costa e Sousa (1677-1706), muda a sua residência para o palácio no Monte Agudo, na freguesia da Penha de França. Desde então, o velho palácio dos Costa ter-se-á degradado, tendo sofrido um incêndio, em 1730, e danos causados pelo Terramoto de 1755 (*ibidem*).

Apesar de não ter sido encontrado um mapa de Lisboa com a delimitação da propriedade onde se situava o palácio do conde de Soure, o traçado da planta da freguesia de Nossa Senhora das Mercês, de 1770, destaca as artérias que circunscrevem um espaço homogéneo, dando, possivelmente, o enquadramento do terreno (Figura 1).

²⁰ Dados biográficos e genealógicos disponíveis no sítio Invent.Arq – Inventários de Arquivos de Família, séculos XVI-XIX, <http://www.inventarq.fcsh.unl.pt/index.php/costa-familia-condes-de-soure> (acedido a 31 de Março de 2016).

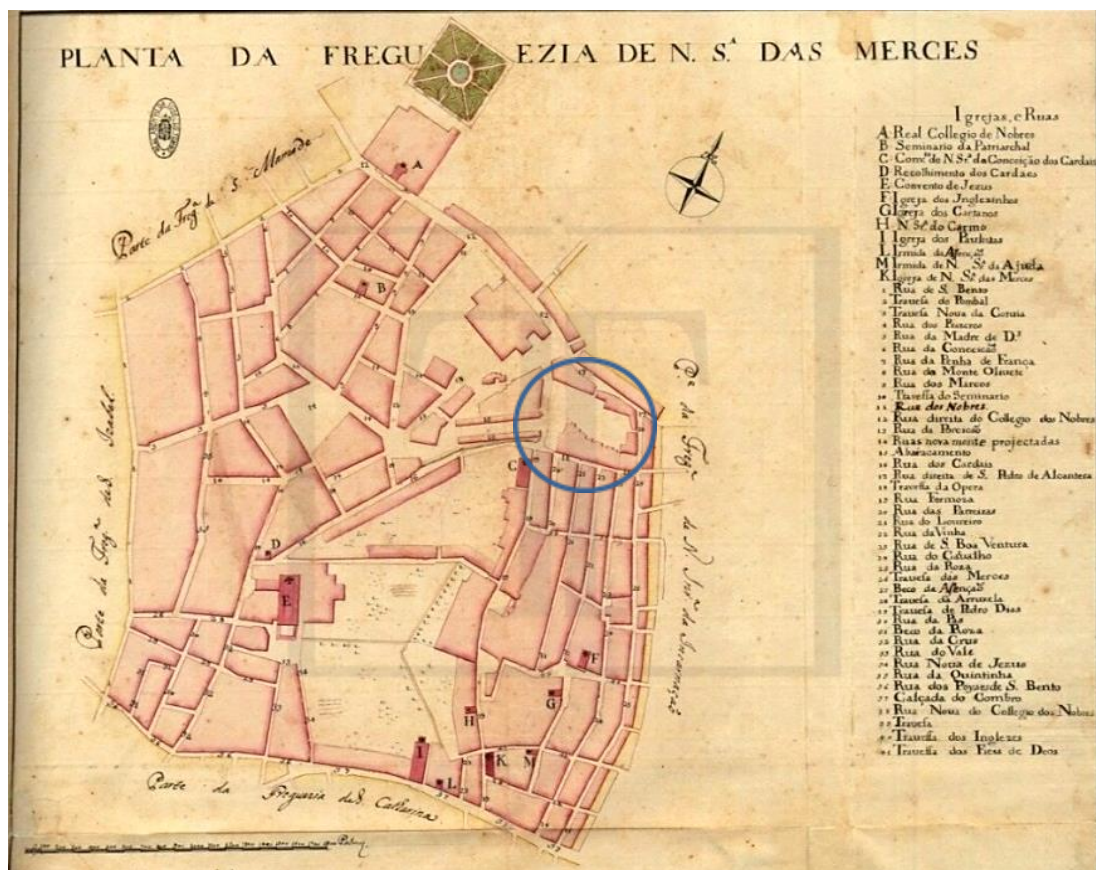


Figura 1 – Planta da freguesia de Nossa Senhora das Mercês. Levantamento de José António Monteiro Carvalho, 1770 (ANTT, Códices e documentos de proveniência desconhecida, n.º153. Livro das plantas das freguesias de Lisboa 1756/1768).

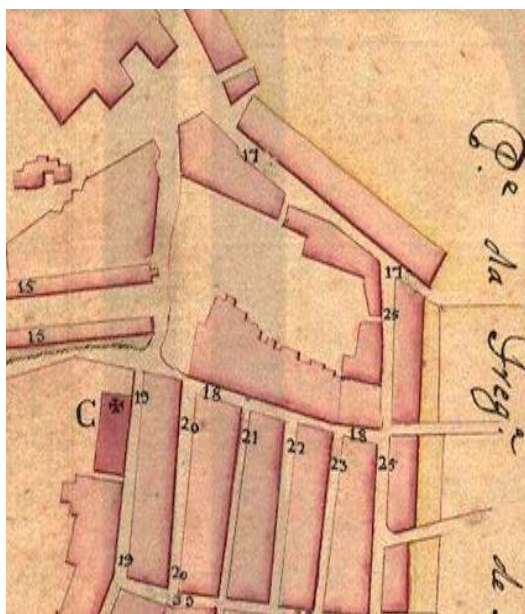


Figura 2 – Detalhe da planta da freguesia da Mercês.

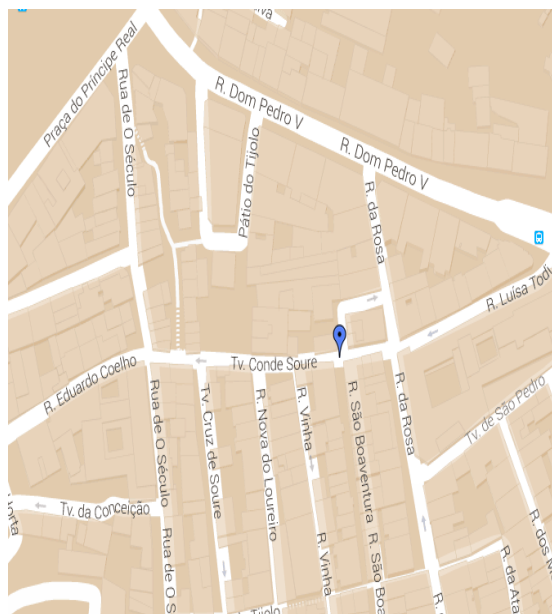


Figura 3 – Google Maps (2016).

Numa imagem mais pormenorizada do local assinalado (Figura 2), e comparando com um mapa actual (Figura 3), é possível identificar, com auxílio da legenda (pouco legível na reprodução da planta), as ruas que enquadrariam o palácio do conde de Soure: a Rua da Rosa das Partilhas (n.º 25), que divide as freguesias das Mercês e da Encarnação; a Travessa da Ópera (n.º 18), actual Travessa do conde de Soure; a Rua Direita de São Pedro de Alcântara (n.º 17), actual D. Pedro V²¹; e a Rua Formosa (n.º 19), actual Rua do Século. Mantêm-se algumas toponímias dos arruamentos que vão dar à Travessa do conde de Soure: a Travessa do Abarracamento de Peniche (n.º 15), a Rua das Parreiras (n.º 20), que é a actual Travessa da Cruz de Soure, a Rua do Loureiro (n.º 21), a Rua da Vinha (n.º 22) e a Rua de São Boaventura (n.º 23). Delimitada a Norte pela Rua São Pedro de Alcântara e a Sul pela Travessa da Ópera, colocamos a hipótese de a propriedade do palácio do conde de Soure terminar, a Este, no prolongamento da Rua Formosa e que é hoje a Rua do Século²², uma suposição que vai ao encontro das asserções de Norberto Araújo: «[O] palácio ocupava uma grande área, entre a Rua da Rosa (das Partilhas), os Moinhos de Vento (Rua de D. Pedro V), a Travessa do conde de Soure, e com traseiras e jardins cultivados sobre a encosta que hoje morre na Rua do Século» (1993 [1938-1939], p. 28).

Na época em que o Teatro do Bairro Alto desenvolveu a sua actividade, a propriedade do conde de Soure já se encontrava arrendada a numerosos locatários que ocupavam as lojas (pisos térreos) com os mais variados negócios, como um armazém de vinhos, cocheiras para «seges de aluguel» e tabernas²³. Havia também estabelecimentos comerciais – um correeiro e um funileiro foram inquilinos estáveis – e um José Bento, «mestre de meninos», ocupou, desde 1765 a 1769, a loja mais barata da propriedade. Os sobrados (pisos superiores às lojas) eram, sobretudo, destinados a residências; entre os moradores, nos anos sessenta do século XVIII, estiveram o cónego D. José de

²¹ Era conhecida como Rua dos Moinhos de Vento, antiga estrada rural que ligava a actual Rua São Pedro de Alcântara ao Largo do Rato.

²² De acordo com a cronologia fornecida pelo Sistema de Informação para o Património Arquitectónico sobre o Bairro Alto de São Roque/Vila Nova de Andrade, o Alto do Longo, que dá para a Rua do Século, pertencia ao conde de Soure: «O Alto do Longo, 1881 – aforamento dos lotes pertencentes ao conde de Soure no Alto do Longo. Esta zona mantinha um carácter semi-rural, com pátios e casas de um só piso, que a rectificação da Rua D. Pedro V (antiga Estrada da Cotovia), com a construção de prédios de 4 e 5 pisos, veio ocultar» (informação acessível em http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=5019, acedido a 31 de Março de 2016).

²³ As chamadas «pertenças do palácio» são registadas nos livros de cobrança de imposto dos arruamentos da freguesia das Mercês, referentes aos anos sessenta do século XVIII (Arquivo Histórico do Tribunal de Contas). Os registos permitem entrever a dimensão da propriedade do conde de Soure e o tipo de espaço urbano que nascia no interior dos bairros de Lisboa.

Mascarenhas, D. João Marcos²⁴, o doutor José Inácio Corte Real, letrado²⁵, e monsenhor Octaviano Acciaioli, prelado da igreja, que viveu na Rua da Rosa com quatro criados até 1777, pelo menos²⁶. Tanto o cônego como o monsenhor e o letrado foram espectadores dos espectáculos apresentados pelos seus vizinhos²⁷. O local assemelhar-se-ia a uma pequena vila, ocupada por gentes que pertenciam a diferentes grupos sociais e exerciam múltiplos ofícios.

O antigo palácio dos condes de Soure encontra-se hoje na lista dos palácios desaparecidos. O olisipógrafo Júlio de Castilho, no capítulo dedicado ao Teatro do Bairro Alto, em *Lisboa antiga*, declara ter contemplado as ruínas do palácio do conde de Soure por ocasião de um passeio nocturno, em 1850, uma visão que o transporta para os dias gloriosos da casa da ópera (1879, pp. 272-273). O testemunho sugere que tanto o teatro como o palácio terão sido votados ao abandono durante décadas. A implantação do antigo palácio, segundo o parecer de Helder Carita, situava-se na mesma zona onde o conselheiro Anselmo Braamcamp construiu o seu palácio: «Sobre parte das suas fundações [do palácio dos condes de Soure] foi erguido, em 1879, o Palácio Braamcamp ainda hoje existente» (1994, p. 92). A afirmação do arquitecto fundamenta-se na observação do corte do palácio (Figura 4), que mostra as fundações antigas (a sombreado).

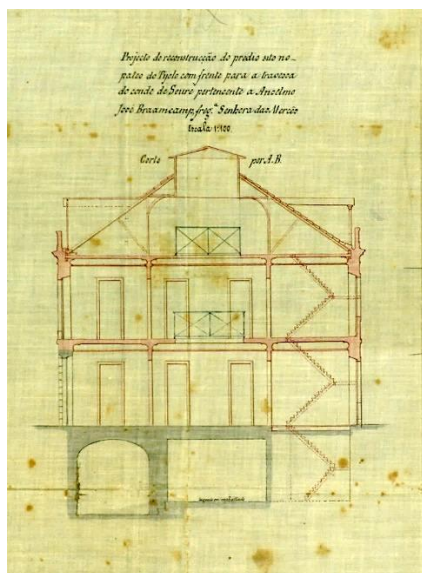


Figura 4 – Corte do palácio Braamcamp (Obra 16008, Proc. 107 – 1.^a REP-PG-1879 – Folha 3), Câmara Municipal de Lisboa

²⁴ AHTC, AR 754, 1765, ff. 33v-38, e AR 755, 1766, ff. 20-20v.

²⁵ AHTC, AR 757, 1768, f. 20v-21v.

²⁶ AHTC, AR 762, 1777, ff. 15-16. A identificação de Octaviano Acciaioli e a sua morada foram confirmadas numa escritura dos livros de notas – 12.º A Cartório Notarial de Lisboa, cx. 4, liv. 17, ff. 48v-49.

²⁷ A assiduidade confirma-se pela leitura dos nomes dos espectadores que deviam dinheiro dos bilhetes e que foram registados nas *Contas do Teatro do Bairro Alto*.

Impôs-se uma tradição na História do Teatro que irá nomear o Teatro do Bairro Alto como o «Teatro do Pátio do Conde de Soure», levando a crer que o teatro teria sido edificado no pátio ou junto ao pátio. Uma leitura atenta da escritura de arrendamento de 1760 (ADL 1), assinada pelos futuros empresários do teatro e o conde de Soure, sugere uma outra hipótese – o teatro terá sido edificado no interior do palácio e o pátio referido na documentação da época, denominado «Pátio da Rua da Rosa» (e não «Pátio do conde de Soure»), identifica o local. Note-se que quando se escreve «o palácio do Pátio da Rua da Rosa», se deve ler «o palácio sito no Pátio da Rua da Rosa», como se pode verificar nas seguintes passagens: «[A] escritura de arrendamento que se faz do palácio **do** Pátio da Rua da Rosa para se fazer casa de ópera» (ADL 1) e «[os empresários] tomaram de arrendamento ao excelentíssimo conde de Soure o seu palácio **do** Pátio da Rua da Rosa das Partilhas para nele fazerem casa de ópera» (ADL 27). Mantém-se a dúvida quanto às características do recinto – se era público ou privado – ou, talvez, o Pátio da Rua da Rosa desse nome à vila constituída por residências e estabelecimentos comerciais.

Nas primeiras linhas do contrato é clara a identificação da propriedade negociada: «[E]scritura de arrendamento que faço do meu [do conde de Soure] palácio do pátio da Rua da Rosa das Partilhas» [ADL 1]. O proprietário dá liberdade aos arrendatários para «nele [no palácio] fazerem casa de ópera, e todas as acomodações que lhe forem precisas, tanto para a dita casa, como para poderem alugar as casas que lhe não servirem, demolindo algumas paredes, e levantando outras que lhe forem precisas, tudo à sua custa». O palácio, abandonado, ficará por conta dos empresários do teatro, que podiam aproveitar os «materiais que acharem no dito palácio, excepto do que se acha no quarto que está principiado de novo, sem que dos ditos materiais lhe peça em tempo algum remuneração». Fica, assim, especificada no contrato a proibição de usar materiais que servem a construção de um novo aposento que o conde de Soure pretendia acrescentar, mas autorizava-se a demolição de paredes, assim como o levantamento de outras. Em contrapartida,

serão obrigados, eles, rendeiros, a fazer todos os reparos e consertos no dito palácio à sua custa enquanto o ocuparem. E no caso que no dito palácio velho não tenham comprimento bastante para a dita casa, se poderão valer do quarto novo que fica para o jardim, até vinte palmos, pouco mais, ou menos, não ofendendo a pedraria nova do dito quarto [...] e o vão de vinte palmos, que ocuparem na obra nova para o comprimento do teatro, há-de ficar o vão de baixo livre para o uso que eu lhe quizer dar e será vista a obra

que se fizer pelo mestre Francisco da Costa, para que me não faça prejuízo ao quarto novo, e ao mais que me pertence. (ADL 1)

O período citado sugere a construção no interior do «palácio velho», estando prevista pelo proprietário a necessidade de prolongar o comprimento do teatro com uma obra nova «no caso que no dito palácio velho não tenham comprimento bastante para a dita casa [da ópera]». Os arrendatários, se pretendessem continuar a arrendar o palácio findos os quinze anos, tinham direito de preferência mediante um aumento da renda em 50\$000 réis²⁸, mas, não sendo renovado o contrato, «deixarão ficar no dito palácio todas as benfeitorias que fizerem de paredes, telhados, frontais de pedra, ou tijolo, portas, e madeiramentos; e só poderão levar a fábrica da casa e placa, camarotes e seus corredores, e repartimentos de madeiras, que não ofenda as casas, ou paredes» (ADL 1). Salientamos a condição imposta pelo conde, que impedia os locatários de retirar as estruturas interiores se a remoção provocasse danos em alojamentos e paredes – uma preocupação que não faria sentido se o espaço teatral fosse um edifício autónomo e independente do palácio.

À luz desta hipótese, que contraria algumas as informações veiculadas pela historiografia, fica mais clara a leitura das fontes documentais que mencionam o espaço teatral. Damos, como exemplo, passagens das *Contas do Teatro do Bairro Alto* – «João Gomes Varela se associou com João da Silva Barros e Francisco Luís para arrendarem o palácio ao excelentíssimo conde de Soure» (CTBA, f. 1) – e, em outro excerto das contas – «Por aluguer de um ano ao excelentíssimo conde de Soure do seu palácio em que está situado o dito teatro» (CTBA, f. 130). Em nenhum momento surge o termo «pátio» associado a um espaço de arrendamento. Os múltiplos contratos notariais (ver Anexo 1) também mencionam o arrendamento do palácio: «João Gomes Varela e seus companheiros João da Silva Barros e Francisco Luís se obrigam a pôr pronta no dito palácio uma casa para se representarem as ditas óperas, feita e acabada, da largura e comprimento que é preciso, com todas as acomodações e serventias necessárias, tudo à sua custa» (ADL 2). As palavras do antigo soneto que cantava as futuras glórias da recém-fundada Casa da Ópera do Bairro Alto parecem-nos, finalmente, decifradas: «Ao magnífico teatro, que no plano do palácio do ilustríssimo, e excelentíssimo senhor conde de Soure, novamente erigiu o senhor João Gomes Varela pela ideia do insigne

²⁸ O cifrão, nesta assim como em todas as ocorrências ao longo da nossa exposição, indica o milhar.

arquitecto o senhor Lourenço da Cunha oferece o Bairro Alto este soneto», ou seja, «ao teatro que foi recentemente construído no terreno ocupado pelo palácio do conde de Soure»²⁹.

Passado mais de um século do encerramento do teatro, as descrições do terreno do conde de Soure, vendido em parcelas ao longo do tempo, mencionam o «pátio da ópera» como forma de identificação do terreno. Na descrição do escritão da Câmara Augusto Maria de Quintela, de 1880, menciona-se «o terreno que compõe o pátio denominado de Ópera, e hoje, denominado pátio do conde de Soure, pertence ao requerente António Cipriano Eleutério da Costa Trancoso»³⁰. Ou seja, o pátio não terá sido o local de construção do teatro, mas ter-se-á mantido como átrio, passando a chamar-se «da ópera» na época em que o palácio acolheu a actividade teatral. O desenho da Figura 5, anexado à escritura de venda do lote n.º1, tem data de 1887 (já mostra o local onde foi construído, em 1879, o palácio Braamcamp) e mostra o pátio do conde de Soure, na esquina da actual Travessa do conde de Soure com a Rua da Rosa, onde ainda hoje se encontra o imóvel representado no desenho (Figura 6).

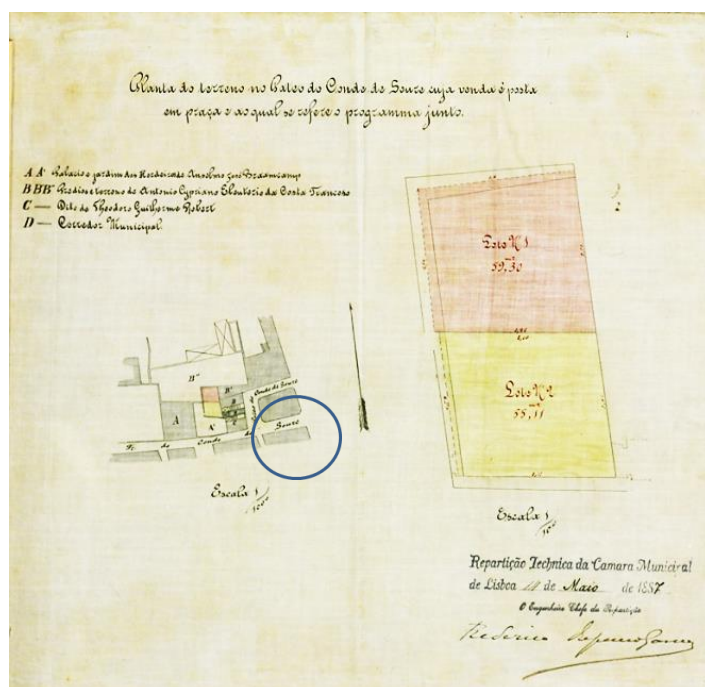


Figura 5 – Escritura de venda de terreno, lote n.º 1, no Pátio do conde de Soure, a António Cipriano Eleutério da Costa Trancoso (1887-05-30) (AHCML, Código de referência PT/AMLSB/CMLSB/ AGER-N/02/10653).



Figura 6 – Detalhe da escritura de venda.

²⁹ A nossa interpretação poderá ser falseada se chegarmos à conclusão que o termo «palácio» seja polissémico, podendo significar «propriedade». Ainda assim, as cláusulas do contrato só fazem sentido se admitirmos que o espaço teatral situava-se no interior do edifício.

³⁰ Documento com código de referência, PT/AMLSB/CMLSB/UROB-PU/06-01/0244, disponível no sítio do Arquivo Municipal de Lisboa arquivomunicipal.cm-lisboa.pt.

O mesmo recorte do terreno e a mesma referência ao «Pátio do conde de Soure» aparecem assinalados no levantamento topográfico, de 1883, referente à Rua da Rosa:

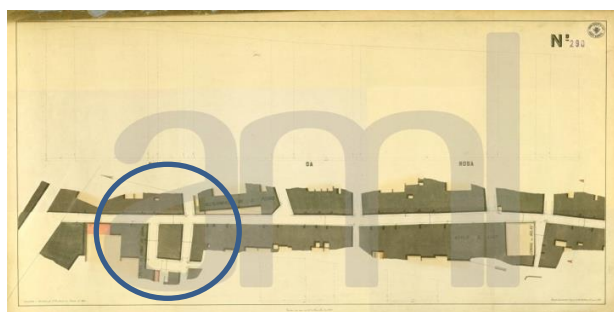


Figura 7 – Levantamento topográfico de Francisco Goullard, n.º 290. Planta referente à Rua da Rosa (1883-1901) (Arquivo Municipal de Lisboa. Documento acessível no sítio <http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt, PT/AMLSB/CMLSB/UROB-PU/05/02/288>).

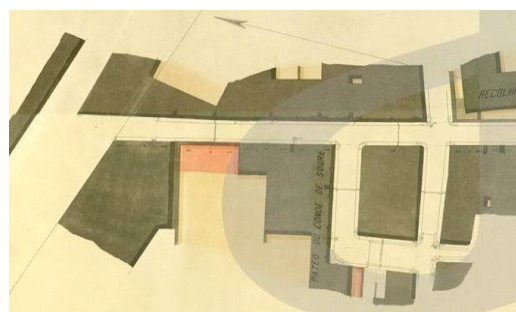


Figura 8 – Detalhe do levantamento topográfico de Francisco Goullard.

O traçado das escadas, que podem ser vistas em detalhe na Figura 8, corresponde à escadaria fotografada (Figuras 9 e 10), os únicos e derradeiros vestígios do palácio do conde de Soure.



Figura 9 – Fotografia de campo. Vista geral da escadaria após limpeza do local (2015). Fot. Nuno Neto.



Figura 10 – Vista geral da escadaria e respectiva guarda após limpeza do local (2015). Fot. Nuno Neto.

Estas serão também as últimas imagens da escadaria no seu local original. Tendo sido removida pela empresa de arqueologia Neoépica, em Fevereiro de 2016, tem agora a atenção da equipa de arqueólogos responsável pela intervenção na Travessa do conde de Soure, onde será construído um complexo turístico. Do lado esquerdo da escadaria, existia um prédio que foi demolido devido ao elevado grau de degradação. A escadaria, segundo a nota técnica, «aparenta ter sido reaproveitada de um edifício de maior

monumentalidade que ali existiu, muito provavelmente do próprio palácio do conde de Soure que se desenvolvia a Oeste da área em estudo»³¹.

Concluindo, o pátio da ópera ou do palácio do conde de Soure ocuparia o espaço diante das escadas, na zona onde existe, desde o século XIX, um prédio que prolonga a Rua de São Boaventura, ou, como melhor descreve Araújo: «[O] pátio nobre era exactamente nesta serventia, ocupada agora por este prédio enorme, e que faz ângulo recto da Rua da Rosa à Travessa [do conde de Soure]» (1993, p. 27). A falta de elementos não permite, no entanto, saber se as escadas davam acesso ao teatro, pois também é possível que a entrada para a sala de espectáculos se fizesse pela «Travessa da Ópera» – toponímia coeva que sinalizou o espaço, dando testemunho da importância da Casa da Ópera do Bairro Alto na Lisboa pombalina.

I.3.1. Elementos para uma reconstituição arquitectónica da sala de espectáculos

O Teatro do Bairro Alto foi concebido por Lourenço da Cunha, considerado por Volkmar Machado como «o maior pintor português que temos tido no género de arquitectura, e perspectiva» (1922 [1823], p. 156). Uma vez que a planta do teatro ainda não foi encontrada, teremos de recorrer à análise das notícias existentes de forma a reunir os dados e sugerir hipóteses que contribuam para uma futura reconstituição do espaço arquitectónico.

A tabela de preços dos bilhetes, publicada com os estatutos da *Instituição da Sociedade Estabelecida para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte*, promulgados em 1771, indica a presença de elementos que sugerem a configuração da sala de espectáculos. Uma primeira leitura do preçário do teatro em que «se representam os dramas na linguagem portuguesa» (o Teatro do Bairro Alto) permite delinear a organização do espaço, constituído por plateia, superior e inferior, varanda, «primeiro andar das frissuras», «segundo andar» e «terceiro andar», como se pode ler na Figura 11.

³¹ Intervenção Arqueológica na Travessa Conde de Soure, n.º 16 a 20 – Lisboa. Nota técnica 1 – Junho 2015; Projecto 1020/1038-2015, Doc. 1. Data de trabalhos: 16 e 17 de Abril de 2015. A nota técnica foi gentilmente cedida pela equipa de arqueólogos responsáveis pela intervenção arqueológica – Nuno Rocha, Raquel Santos e Nuno Neto – da empresa Neoépica, Arqueologia e Património.

(19)

R E L A Ç A Õ

Dos Preços, porque se haõ de pagar os Camarotes, e Lugares do Theatro, em que se representão os Drammas - na linguagem Portugueza.

Primeiro andar das Frizuras.

Os quatro do Proscenio - - - - - a 2\$000
 Os quatro do fundo do Theatro - - - - - a 2\$400
 Os mais de hum, e outro lado - - - - - a 1\$200

Segundo andar.

Os quatro do Proscenio - - - - - a 2\$400
 Os cinco do fundo do Theatro - - - - - a 3\$000
 Os mais de hum, e outro lado - - - - - a 1\$600

Terceiro andar.

Os quatro do Proscenio - - - - - a 2\$000
 Os cinco do fundo do Theatro - - - - - a 2\$400
 Os mais de hum, e outro lado - - - - - a 1\$200

Platêa superior cada lugar - - - - - a \$300
 Platêa inferior cada lugar - - - - - a \$240
 Varanda cada lugar - - - - - a \$160

Conde de Oeyras P.

Figura 11 – Instituição da sociedade Estabelecida para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte. Lisboa: Na Régia Tipografia Silviana, [1771], p. 19.

Se quisermos adoptar uma terminologia menos ambígua («andar» é, hoje, comumente usado para indicar cada um dos pisos acima do piso térreo), as frissuras, ao nível da plateia, situavam-se no piso zero, constituindo a primeira ordem de camarotes; os camarotes do «segundo andar» localizavam-se no primeiro piso e os do terceiro andar, no segundo piso. As folhas de rendimento do Teatro do Bairro Alto de Julho de 1774 (CTPC, caderno n.º 329), que incluem o assentamento da ocupação dos camarotes (Figura 12), indicam que o Teatro do Bairro Alto oferecia, em 1774, 79 camarotes: o piso das frissuras (numerados de 1 a 24) alojava 24 camarotes; o primeiro piso (numerados de 25 a 45) albergava 22 camarotes, incluindo o camarote n.º 46, que não vem indicado na folha de assentamento, mas é tido em conta na enumeração, pois talvez correspondesse a um lugar cativo (ocupado, eventualmente, pelas autoridades); o segundo piso teria 33 camarotes (numerados de 47 a 79).

Sugere-se, no entanto, uma nova interpretação das folhas de rendimento³². As torrinhas, embora assentes no esquema do «terceiro andar» (equivalente ao segundo piso), deveriam situar-se no último piso da varanda, localizando-se três camarotes de um lado e do outro do proscénio. Ou seja, o segundo piso alojaria apenas 27 camarotes e haveria seis camarotes na varanda do teatro.

Os testemunhos de dois viajantes que frequentaram o Teatro do Bairro Alto aproximam-se da interpretação do esquema das folhas de receita e do preçário. Richard Twiss, que chegou a Lisboa em Novembro de 1772, descreve numa frase o Teatro do Bairro Alto: «[T]here are four rows [ordens] of boxes [camarotes], twenty-seven boxes in each row» (Twiss, 1775, p. 3); o abade Grosier, por sua vez, oferece mais pormenores no seu relato³³:

Il est assez vaste; le parterre [plateia] est divisé en deux; il y a un rang [ordem] de loges [camarotes] qui ne sont guère plus élevées que le parterre, et qu'on appelle frises [frissuras]. On voit rarement ici des femmes, à moins que la salle ne soit absolument remplie, deux rangs de loges sont au-dessus des frises, 11 loges de chaque côté, et 5 dans le fond. Du quatrième rang, la moitié seulement (les deux côtés voisins du théâtre) s'appelle loges, le reste se nomme galerie [galeria]. Le souffleur est, comme à l'ordinaire, sur le devant du théâtre, mais il est assez élevé pour être aperçu de tous côtés. (Grosier, 1781, p. 391)

A menção a uma quarta ordem de camarotes no último piso, registada pelo viajante inglês, não se ajusta nem ao preçário do teatro nem à descrição de Grosier. Por sua vez, o terceiro e último piso, segundo Grosier, estaria dividido numa zona de camarotes («rangs de loges») instalados junto ao proscénio – «les deux côtés voisins du théâtre» – e lugares de galeria, coincidindo com a hipótese que localiza as torrinhas no último piso do teatro.

Sobre a arquitectura do espaço teatral, apenas se podem indicar mais algumas pistas, reveladas numa passagem de uma das epístolas de Sulpice Gaubier, espectador do Teatro do Bairro Alto, em 1771. Na vívida descrição de uma noite na ópera, o

³² A hipótese clarividente é colocada por José Camões em reunião de trabalho. A par da localização das torrinhas no último piso, o investigador sugere a contabilização dos traços duplos, inscritos nas ditas folhas, e que solucionaria uma aparente contradição das fontes. Assim, no piso das frissuras, acrescentavam-se 3 camarotes, totalizando 27 camarotes; no primeiro piso acrescentavam-se 3 camarotes, totalizando 25; no segundo piso, retiravam-se os 6 camarotes das ditas torrinhas, totalizando 27 camarotes.

³³ Colocamos entre parêntesis a tradução dos termos relacionados com a arquitectura teatral, de forma a evitar equívocos nas deduções subsequentes.

francês menciona a existência de um camarim que dava para a zona da orquestra: «Je passai tout de suite dans la loge de Maria Joaquina qui est sur l'orchestre» (BNP 2). Há referência, ainda, a escadas que ligavam o edifício a um pátio grande, situado nas traseiras: «Louise [Todi] renverse tout ce qui se trouve sur son passage, sentinelle, hommes, femmes, rien ne l'arrête, elle saute les escaliers quatre à quatre et court après son mari presque jusqu'à la porte de la grande cour de derrière» (*idem*). O testemunho permite, assim, sugerir a posição do edifício teatral entre dois pátios e situado num patamar elevado em relação ao nível do solo.

A sala, como diz Grosier, seria «assez vaste»: possuía uma plateia dividida em duas zonas, «plateia inferior e superior», que estaria rodeada pelas frissura, e mais duas ordens de camarotes. No terceiro piso, encontrava-se a varanda com torrinhos e lugares individuais, pois indica-se no preçário «Varanda, cada lugar». Escolhendo esta zona, os espectadores podiam adquirir os bilhetes mais baratos do teatro. A dimensão da Casa da Ópera do Bairro Alto teria capacidade para receber centenas de espectadores, tanto os habitantes como os visitantes de Lisboa – cidade da corte, onde se concentrava a maior parte da população portuguesa, sede da governação, onde se multiplicavam as ocupações e as profissões, capital de um império e cidade portuária que estabelecia relações comerciais com Ásia, África e as Américas.

PARTE II – AS TEMPORADAS DO TEATRO DO BAIRRO ALTO (1761-1775)

II.1. Fundação da Casa da Ópera do Bairro Alto. Os primeiros anos

II.1.1. Os sócios fundadores e a constituição da empresa

Em 1 de Outubro de 1760, João Gomes Varela, João da Silva Barros e António Rodrigues Gil reuniram-se com Francisco Xavier Freire, procurador do conde de Soure e seu imediato sucessor, no escritório do tabelião de António da Silva Freire. As partes estavam prontas a assinar o contrato de arrendamento do palácio do pátio da Rua da Rosa das Partilhas, pertencente ao conde de Soure, João da Costa e Sousa Carvalho Patalim, para nele se construir um teatro. Lavrada a escritura, «sucedeu arrepender-se o dito António Rodrigues Gil e se ajustou entrar em seu lugar neste arrendamento Francisco Luís» (ADL 1). O arrependimento de Rodrigues Gil, «mestre-de-obras do ofício de pedreiro», adiou a celebração do contrato, que foi assinado, no dia 6 de Outubro, com os mesmos intervenientes e Francisco Luís.

Como já foi exposto, o contrato estipulava as condições de arrendamento do palácio, cedido aos recém empresários teatrais por «quinze anos que hão-de principiar o primeiro de Janeiro do ano próximo que vem de mil e setecentos e sessenta e um e acabar no último de Dezembro do ano de mil e setecentos e setenta e cinco» pelo preço de 240\$000 réis «pagos às meias pagas costumadas por São João e Natal» (ADL 1). O valor da renda virá a ser alterado: «por um escrito particular feito nas costas de um traslado da mesma escritura se aumentou o preço do dito arrendamento com mais quarenta e oito mil réis, para ficarem pagando duzentos e oitenta e oito mil réis de renda cada ano» (ADL 27)³⁴. Além do dinheiro, o conde de Soure exigia um «camarote junto à boca do teatro para todos os dias de ópera», com chave e serventia separada.

³⁴ De facto, encontram-se registados nas *Contas do Teatro do Bairro Alto* os 288\$000 réis anuais (240\$000 mais os 48\$000 do aumento), mas o valor não coincide com aquele que é apontado nos livros de registo da cobrança de impostos, onde se assentam, entre 1766 e 1770, 336\$000 réis referentes à renda da Casa da Ópera (AR 755, 1766, f. 20v; AR 756, 1767, f. 20; AR 757, 1768, f. 21v; AR 757, 1769, f. 24; AR 758, 1770, f. 21).

João Gomes Varela e o entalhador João da Silva Barros conseguiram encontrar, em cinco dias, Francisco Luís, o mestre pedreiro que tomou o lugar de António Rodrigues Gil. A substituição de Gil por um indivíduo do mesmo ofício indica um critério claro na selecção dos sócios fundadores da Casa da Ópera do Bairro Alto – deveriam ser profissionais capazes de contribuir para a edificação do teatro e dos alojamentos anexos. Os três constituíram uma sociedade «sem escrito, nem escritura, nem assinatura, se não [sic] a palavra e verdade entre estes sócios» (CTBA, f. 2), em que Varela assumia a responsabilidade pela contabilidade e pelos negócios, enquanto Barros e Francisco Luís investiam o seu dinheiro e aptidões técnicas na construção do espaço teatral. O Bairro Alto, zona já conhecida de Lisboa pelos espectadores de teatro, revela-se uma preferência estratégica que visava o bom sucesso do negócio.

Responsáveis pela reabilitação do palácio e pela construção do teatro, os empresários também prepararam alojamentos no interior do edifício e na proximidade, alguns por conta própria, outros por conta da empresa teatral. João Gomes Varela mudou-se com a família do Bairro da Cotovia, vizinho do Bairro Alto de São Roque, para a Rua da Rosa das Partilhas³⁵, onde construiu, «à sua própria custa junto ao mesmo palácio ou dentro nele, o quarto de casas» e, ainda, acomodações que virão a ser alugadas à actriz Cecília Rosa de Aguiar e à bailarina Peppa Olivares (ADL 27). Silva Barros, morador na Rua do Vale, mudou-se para o palácio em 1763, onde residiu até ao ano seguinte, e Francisco Luís, apesar de não deixar a Travessa das Vacas, também fez um negócio particular, construindo uma casa para arrendamento (ADL 18). Como veremos mais à frente, a família Aguiar, constituída pelo pai, o violinista e professor de música Manuel José de Aguiar, e os seus quatro filhos, irá permanecer na Rua da Rosa pelo menos durante três anos, sendo cedido, no contrato de 1763, «o quarto de casas em que ao presente vivem gratuitamente, cujo quarto fica por baixo da sobredita casa de ópera» (ADL 12). O actor António José de Paula, que também morou no palácio em 1763, irá regressar em 1766 ao pátio do conde de Soure. Tanto o cómico como a actriz Teresa foram inquilinos das casas dos empresários do teatro entre 1766 e 1769.

O negócio dos empresários do teatro era imprevisível e inconstante, mas a empresa irá auferir de receitas estáveis provenientes da cobrança das «casas anexas», que vêm apresentadas nas *Contas do Teatro do Bairro Alto*, desde 1761 a 1770. As áreas são identificadas, embora de forma vaga, como as «casas de Monsenhor

³⁵ As moradas dos empresários vêm registadas em todas as escrituras dos tabeliães.

Acciaioli», a «cocheira do pátio», a «casinha por baixo da escada», as «lojas por baixo da casa de espera», o «armazém da Victória», as «segundas lojas mais adiante» e os «sobrados mais adiante». O botequim do teatro, explorado por José Alexandre, também dava um lucro seguro com a venda de bebidas, doce e neve em dias de récita³⁶, mediante o pagamento de uma renda aos proprietários.

Antes de iniciar a descrição das temporadas do teatro, convém esclarecer algumas das expressões usadas nas fontes documentais, sobretudo nas *Contas do Teatro do Bairro do Alto*, para referir os diferentes agentes do negócio teatral. O proprietário do palácio, o conde de Soure, deve distinguir-se claramente daqueles que são referidos como os «donos do teatro», ou «donos da casa», que eram os proprietários do espaço teatral que investiram na sua construção. Os proprietários do teatro também aparecem designados como «sócios da casa» ou «de dentro», por oposição aos «sócios de fora» – os parceiros externos com quem se constituíam sociedades de curta duração, habitualmente, por uma temporada. Os «donos do teatro» eram, no caso do Teatro do Bairro Alto, detentores do capital social, que ficou dividido por quotas.

De acordo com as mesmas *Contas*, Varela entrou com metade «para a factura da dita casa e outros sócios com outra metade» (CTBA, f. 1), correspondendo o seu investimento a 3.733\$850 réis, enquanto Francisco Luís despendeu 1.181\$058 réis e Silva Barros 1.108\$945 réis (CTBA, f. 3v)³⁷. A Varela, como sócio maioritário, pertenciam cinquenta por cento dos rendimentos e aos outros dois companheiros pertencia, a cada um, um quarto dos rendimentos da sociedade. Ao longo dos anos, a Casa da Ópera do Bairro Alto conheceu múltiplas sociedades empresariais, sendo João Gomes Varela, empresário e caixa, o elemento mais estável da empresa. Como veremos, até 1771, todos os anos se formaram novas sociedades e se renovaram os acordos, estipulados em contratos assinados pelas partes interessadas no negócio teatral.

³⁶ AHTC, AR 756, f. 20.

³⁷ O total despendido pelos três sócios é de 6.023\$853 réis. A metade despendida pelo sócio maioritário, João Gomes Varela, deveria corresponder a 3.011\$926 réis e não os 3.733\$850 réis apontados. Uma nota marginal do representante legal de Matias Ferreira da Silva aponta esta discrepância (CTBA, f. 3v). Cf. Parte V.2. Descrição e análise do documento *Contas do Teatro do Bairro Alto*.

II.1.2. Os primeiros sócios e os negócios de João Gomes Varela

A primeira temporada foi preparada por João Pedro Tavares e José Duarte, a quem os «sócios de dentro» ou «donos do teatro» entregaram a exploração da casa da ópera e que terão sido escolhidos «por estes terem toda a fábrica e preparos para as óperas dos bonecos que antes tinham tido na Rua dos Condes» (CTBA, f. 1v). O contrato de constituição de sociedade foi celebrado a 11 de Outubro de 1760 (ADL 2), dez dias após a assinatura da escritura de arrendamento do palácio. Os novos sócios garantiam a actividade artística do teatro durante toda a primeira temporada, desde a preparação à execução dos espectáculos, sendo, assim, responsáveis pela rentabilidade da bilheteira. Os donos do teatro cediam o espaço físico, comprometendo-se «a pôr pronta no dito palácio uma casa para se representarem as ditas óperas, feita e acabada, da largura e comprimento que é preciso, com todas as acomodações e serventias necessárias, tudo à sua custa» (ADL 2,³⁸). E, dado que o teatro se encontrava desprovido de cenários, figurinos, textos e partituras – «só se compunha das paredes, e camarotes, e plateia, e pano de boca, sem mais bastidor, vistas, nem vestuário, isto no primeiro ano» (CTBA, f. 1v) –, João Pedro Tavares e José Duarte teriam também de fornecer o denominado «teatro de dentro», descrito como «bastidores, figurados, vistas, pinturas, óperas, solfas e tudo o mais que for preciso para a execução das mesmas óperas (ADL 2), ou seja, levavam todos os materiais e elementos necessários à criação da dimensão visual e musical dos espectáculos³⁹.

O rendimento diário do teatro, ou seja, o dinheiro da bilheteira devia pagar as despesas diárias, nas quais se incluía um eventual pagamento ao Hospital de Todos os Santos, e o remanescente era repartido por três: uma parte pertencia aos donos do teatro e as outras duas partes cabiam a José Duarte e João Pedro. Graficamente, a divisão do lucro, repartia-se do seguinte modo:

³⁸ Pensamos que este seja um modelo habitual na época: os proprietários dos edifícios teatrais arrendam o espaço a terceiros. Ver escrituras de arrendamento do Teatro da Graça (ADL 29 e ADL 33).

³⁹ «Fábrica de dentro» e «teatro de dentro» são expressões equivalentes que surgem nas *Contas do Teatro do Bairro Alto* e nas escrituras, referindo, como se depreende pelo contexto, os materiais utilizados nos espectáculos – trajes, cenários e partituras. As expressões também se associam ao termo «recheio» que, ainda hoje, se utiliza para indicar os objectos que guarnece uma casa.

1/3	2/3
João Gomes Varela Francisco Luís João da Silva Barros	José Duarte João Pedro Tavares

■ Donos da casa

■ Sócios externos

No entanto, se o rendimento não fosse suficiente para pagar as despesas, cabia aos sócios externos cobrir o valor em falta. De forma a afiançar liquidez, o contrato obrigava os sócios a manter uma caixa onde se guardavam 300\$000 réis. Este dinheiro seria retirado do primeiro rendimento da casa, mas apenas da parte dos lucros pertencente aos bonecreiros.

Ao longo da exposição das condições, torna-se evidente que todo o investimento, em dinheiro e em materiais de cena, assim como todos os riscos inerentes ao negócio, eram da responsabilidade exclusiva dos novos sócios. Já o lucro era repartido, mesmo quando os «sócios de fora» fossem chamados por «pessoas reais», mantendo-se o dever de dar a terça parte aos empresários do Teatro do Bairro Alto (ADL 2). Além do rendimento diário, os construtores da casa da ópera beneficiavam por inteiro do lucro de dois dias de espectáculo à sua escolha. No final do texto do contrato, uma última exigência é reveladora da autoridade dos empresários-fundadores: a qualquer momento o teatro podia ser arrendado a companhias italianas e espanholas, sendo apenas necessário avisar José Duarte e João Pedro com três meses de antecedência – o tempo necessário para retirarem os seus pertences do teatro. Só nesse caso ou se, por mútuo acordo, se decidisse que não havia utilidade na sociedade, poderiam as partes desfazer a dita sociedade, não havendo margem para mais negociações. Já o mesmo não acontecia se os bonecreiros fossem obrigados a regressar ao Teatro da Rua dos Condes por imposições contratuais⁴⁰. Neste caso, eles teriam de avisar os donos do Teatro do Bairro Alto, sendo mesmo obrigados a oferecer um novo negócio (ADL 2). Na verdade, são em número reduzido as cláusulas que equilibram os direitos das duas partes: a caixa do fundo de maneio era guardada por João Gomes Varela, mas a chave ficava na posse de

⁴⁰ Depreende-se que José Duarte e João Pedro Tavares mantêm um contrato com o empresário do Teatro da Rua dos Condes, Agostinho da Silva, que terá viabilizado a passagem dos bonecreiros para o Teatro do Bairro Alto.

João Pedro e José Duarte; João Gomes Varela e companheiros tinham direito a dois camarotes e oito bilhetes para cada dia de espectáculo e os sócios externos beneficiavam de um camarote e oito bilhetes; em alturas em que não houvesse actividade no teatro, a casa podia acolher outros divertimentos, pertencendo o lucro aos sócios fundadores, que ficavam também encarregues de tudo o que fosse «necessário desmanchar e repor»; a direcção da sociedade, que implicava o poder de decisão sobre o repertório, repartia-se entre João Gomes Varela e José Duarte: «[Q]ue para a eleição e aprovação das óperas, novas e velhas, que se houverem de representar, solfas e pessoas que se houverem de ocupar no teatro e tudo o mais que for preciso para o bem desta sociedade elegem eles, partes, a ele, João Gomes Varela, e a ele, José Duarte, para por sua direcção de ambos ser tudo elegido e regulado» (*idem*).

Mas não havia contratos que assegurassem a saúde de José Duarte, nem cláusulas que previssem a sua morte, a 4 de Fevereiro, um dia a seguir ao Entrudo⁴¹. No dia 23 de Fevereiro de 1761, foi assinado um contrato de formação de uma nova sociedade entre os empresários da casa da ópera e João Pedro Tavares, e Teotónio José Duarte em lugar do seu irmão José Duarte (ADL 3). A divisão dos rendimentos e regalias, correspondentes às habituais distribuições de camarotes e bilhetes, mantinha-se, continuando a prever-se o acolhimento dos «divertimentos avulsos que não são perduráveis e que costumam vir a esta cidade em tempos que se não representam óperas, ou estando a casa parada» (ADL 3), cujo lucro pertencia por inteiro a João Gomes Varela e seus companheiros. Menos detalhado, o texto do novo contrato determinava uma série de constrangimentos, motivados por uma explícita urgência em abrir a casa da ópera no dia de Páscoa e uma implícita desconfiança em relação às capacidades artísticas e profissionais do irmão de José Duarte que, provavelmente, viria de outro ramo de negócios. A pressão exercida por João Gomes Varela e companheiros sobre os novos parceiros manifestou-se em acerto de multas e ameaças de despedimento sumário. A exibição de espectáculos no Domingo de Páscoa, que marcava o início da temporada teatral, revelou-se prioritária na elaboração do texto do contrato, estando os «sócios de fora» sujeitos ao pagamento de 6\$400 réis por cada dia de atraso (*idem*). E se a actividade do teatro fosse interrompida antes do final do contrato, que vigorava até ao Carnaval de 1762, João Pedro Tavares e Teotónio José Duarte seriam «expulsos e

⁴¹ ANTT, Registo Geral de Testamentos, liv. 276, ff. 79-80v. O testamento foi aberto no dia 4 de Fevereiro de 1761.

excluídos desta sociedade sem que para isso seja preciso mais contenda de Juízo, porque desde logo se dão por despedidos» (ADL 3).

A habilidade de João Gomes Varela revelou-se no estabelecimento de uma parceria estipulada nos parágrafos finais da escritura, em que o empresário ajustou um segundo negócio dentro da negociação geral, constituindo-se sócio em relação às duas partes pertencentes a João Pedro Tavares e Teotónio José Duarte:

1/3	2/3
João Gomes Varela Francisco Luís João da Silva Barros	João Gomes Varela Teotónio José Duarte João Pedro Tavares

■ Donos da casa

■ Sócios externos

Esta nova sociedade obrigava Varela a partilhar perdas e lucros, concorrendo com a terça parte da despesa; em compensação, se Teotónio José Duarte quisesse vender a sua terça parte, «só há de pagar ele, comprador [João Gomes Varela], ao dito vendedor aquela metade que ao presente lhe toca nos trastes da dita fábrica existentes e a terça parte dos mais trastes que daqui em diante se fizerem» (ADL 3). Antecipando a desistência de Teotónio José em relação às lides teatrais, Varela assegurava a aquisição dos «trastes», também referidos como «fábrica de dentro», ou seja, dos adereços e outros móveis de cena trazidos por Teotónio José Duarte, que não vêm descritos na documentação disponível.

II.1.3. A temporada dos sócios bonecreiros (1761-1762)

O teatro, segundo as *Contas do Teatro do Bairro Alto*, começou a ser construído em Outubro de 1760, no mês em que se assinou a escritura de arrendamento (CTBA, f. 1) e terá sido edificado em quatro meses, pois abriu as suas portas ao público oito dias antes do Carnaval de 1761 (3 de Fevereiro), ou seja, a 26 de Janeiro (CTBA, f. 1). Apesar de toda a expectativa que terá gerado a abertura do novo teatro em Lisboa, as informações que chegam até nós sobre o repertório e sobre a primeira equipa artística da

sala de espectáculos da Rua da Rosa são escassas e decorrem apenas da análise dos dois contratos assinados pelos empresários do teatro e os sócios bonecreiros, já aqui analisados na sua vertente financeira. Pela leitura do primeiro contrato (ADL 2), sabemos que José Duarte e João Pedro Tavares ficavam incumbidos de transportar a sua «ópera de bonecos» do Teatro da Rua dos Condes para o da Rua da Rosa, que incluía «bastidores, figurados, vistas, pinturas, óperas, solfas», sob autorização do empresário Agostinho da Silva. A obrigação de levar «solfas» (partituras) sugere que a música iria acompanhar a representação das «figuras artificiais» ou, como também se pode ler, das «óperas artificiais»⁴². Na lista de condições contratuais, admitia-se a possibilidade de serem representadas «comédias portuguesas ou castelhanas ou outro qualquer divertimento, em que possam também entrar algumas danças», sendo para isso contratadas «pessoas representantes», ou seja, actores e bailarinos de carne e osso. Caducado este contrato, entrou em vigor o segundo acordo, em que os empresários do Teatro do Bairro Alto passaram a ignorar as directrizes artísticas para se centrarem em exigências pragmáticas relativas à abertura da primeira temporada: para o primeiro dia de Páscoa devia dançar «Chequi[n]a»⁴³ e os «dois bufas da Ópera da Estrela» deviam apresentar os seus entremezes, tudo «com as vistas que são precisas, de pintura e vestuário novo, tanto para as figuras, como para as danças e entremezes, tudo com muito asseio e primor» (ADL 3). Mas esta é a única menção de carácter artístico, sendo incerta a convivência entre «figuras vivas» e «figuras artificiais» na Casa da Ópera do Bairro Alto. Nada mais se sabe sobre a equipa artística que poderá ter actuado no Teatro do Bairro Alto em 1761 – quem seriam os marionetistas ou como seriam as marionetas que haviam pertencido a José Duarte. A «ópera de bonecos» terá sido o meio mais prático e barato para pôr a casa da ópera em rápido funcionamento, pois os sócios, por um lado, encarregavam-se de apetrechar o teatro de materiais cénicos e, por outro, podiam prescindir das contratações, mais complexas e dispendiosas, de actores, cantores e bailarinos⁴⁴.

⁴² Na carta já citada de 23 de Janeiro de 1755, dirigida a Pedro José da Silva Botelho, faz-se a crítica «sobre a má digestão da harmonia da Ópera dos Bonecos que, por esse tempo, se representava na Casa do Divertimento do Bairro Alto», sendo descrito um espectáculo operático composto por árias e recitativos na tradição das óperas de António José da Silva.

⁴³ Grafado «Chequita», deverá ser «Chequina», nome que volta a aparecer nas *Contas do Teatro do Bairro Alto*.

⁴⁴ Na escritura de 18 de Maio de 1753, onde José Duarte aparece como sócio de Agostinho da Silva e responsável pela contratação de uma companhia espanhola para o Teatro da Rua dos Condes, os bonecos de José Duarte são mencionados numa cláusula como recurso do empresário para manter a actividade da casa, caso houvesse impedimentos para outro tipo de representação: «[C]aso que por algum incidente ou

Durante a primeira temporada do Teatro do Bairro Alto, e incluindo a pré-temporada de oito dias, fizeram-se apenas 86 réctas devido a um tremor de terra, no dia 31 de Março, que assustou a população, levando as pessoas para fora de Lisboa (CTBA, f. 2). O sismo obrigou o teatro a fechar durante dois meses, mas no final da temporada, e feitas as contas, a casa ganhou 676\$845 réis – correspondente à terça parte do rendimento líquido –, aos quais se acrescentaram os 348\$000 réis provenientes das rendas das casas. No total, os empresários ganharam 1.024\$845 réis, mas, segundo o relato de João Gomes Varela, Teotónio José Duarte e João Pedro Tavares não tinham capital suficiente para satisfazer as despesas do teatro, tendo sido necessário que o caixa «suprisse e interessasse com os ditos para ver se podia fazer com que a casa da ópera trabalhasse, e com efeito, se continuou, mas muito mal sucedidos, porque o caixa não só supria *per si* mas pelos companheiros de fora» (CTBA, f. 1v). Segundo as declarações de Varela, o próprio teve de cobrir as perdas em 1.443\$847 réis (CTBA, f. 3), tendo a dívida sido carregada no campo das despesas do teatro, ao qual se acrescentaram os pagamentos da renda ao conde de Soure (288\$000) e do imposto da Décima (6\$400). O total da despesa ficou em 1.738\$247 réis. Em conclusão, o saldo final da primeira temporada do Teatro do Bairro Alto foi negativo e Varela tornou-se credor da sua própria empresa em 713\$402 réis.

Em 1762, João Pedro Tavares e José Teotónio Duarte retiraram-se da sociedade, provavelmente falidos. João Gomes Varela pagou a dívida de Duarte e comprou toda a «fábrica» dos bonecreiros, transacção realizada por escritura de venda com data de 8 de Janeiro de 1762 (ADL 4). Os materiais de cena, que haviam passado de José Duarte para a viúva e desta para o cunhado, foram vendidos ao caixa e empresário do Teatro do Bairro Alto pelo preço de 292\$800. Regista-se apenas a venda dos «trastes e figuras» e dos «bonecos como de tudo o mais que se achar na referida casa de ópera a ele [Teotónio José Duarte] pertencente», não havendo uma descrição mais detalhada do espólio (*idem*). Nas *Contas do Teatro do Bairro Alto* afirma-se que João Gomes Varela passou a ser proprietário de todo o «recheio e fábrica do teatro pela compra que tinha feito aos ditos sócios de fora» (CTBA, f. 1v).

ordem real se impeça o exercício das representações de comédias na dita casa, e nela se haja de fazer óperas de bonecos [*sic*], ou outros alguns divertimentos públicos, nelas continuarão esta sociedade pelo tempo e condições referidas» (ADL, 1.º B Cartório Notarial de Lisboa, liv. 675, ff. 49-51; transcrição de Licínia Ferreira, que desenvolve a tese sobre o Teatro da Rua dos Condes).

II.1.4. A temporada dos Pientzenauer e Conti (1762-1763)

Em 1762, os empresários do Teatro do Bairro Alto voltam a entregar a gestão da casa da ópera a parceiros externos. No dia 3 de Abril, encontraram-se com o bailarino Giuseppe Conti, Sebastião António Pientzenauer e o seu filho Luís José Pientzenauer⁴⁵, na Calçada do Combro, no escritório do tabelião Tomás da Silva Freire, onde celebraram o contrato de arrendamento do teatro (ADL 8). Não se conhece a figura jurídica que unia Giuseppe Conti, Sebastião António Pientzenauer e o seu filho Luís José Pientzenauer, mas os três formariam uma sociedade de empresários que tinha por finalidade, além da exploração comercial da sala de espectáculos do Bairro Alto, o recrutamento de bailarinos que iriam dançar nos teatros de Lisboa. O escritório de Tomás de Silva Freire recebeu, no dia 29 de Março, Francesca Battini (ADL 6), no dia 3 Abril, António Jorge, Joaquim Welch, Francisco Xavier de Sousa e Francisco Trocate (ADL 7) e, no dia 28 de Abril, Pietro Campanella (ADL 9), tendo, todos eles, assinado contratos com Giuseppe Conti e os ditos Pientzenauer. As condições contratuais eram semelhantes: durante um ano, os empresários determinavam quais os teatros em que os bailarinos iriam dançar e estes comprometiam-se a não faltar a ensaios e dias de representação, sob pena de pagamento de uma multa no valor de 20\$000 réis. Diferiam, no entanto, as remunerações, formas de pagamento e benefícios, pois Francesca Battini recebia 76\$000 réis por mês e beneficiava de um camarote no Teatro do Bairro Alto, de «casa pronta com todas as suas partes e iluminada à custa deles empresários, os quais serão também obrigados a dar-lhe à sua custa uma sege cada vez que ela tomar de ir às representações ou ensaios para ir e vir» (ADL 6); António Jorge, que assina Antonio Giorgio, e Joaquim Welch recebiam 24\$000 réis por récita, pagos de três em três récitas, Francisco Xavier de Sousa e Francisco Trocate recebiam 1\$200 réis por récita (ADL 7) e Pietro Campanella, que dançou no Teatro do Bairro Alto (CTBA, f. 10), era obrigado a «executar todas as suas habilidades de dançar, representar e cantar conforme lhe for distribuído no teatro que eles, Sebastião António e seu filho e José Conti, elegerem e determinarem e todas quantas vezes e dias os mesmos determinarem as suas récitas, desde o dia de hoje até o dia de Entrudo do ano próximo que vem pelo prémio e

⁴⁵ João Gomes Varela indica, nas *Contas do Teatro do Bairro Alto*, um «monsieur Antoine, mestre de dança». Terá sido um lapso de memória. Varela talvez se referisse a Luís José que, segundo informação fornecida por José Camões, poderá ser o autor do tratado de dança *Método, ou explicação para aprender com perfeição a dançar as contradanças*, publicado com o seu nome anagramático Júlio Severin Pantezze (Lisboa: Oficina Patriarcal de Francisco Luís Ameno, 1761).

preço de quarenta e oito mil réis em dinheiro cada um mês pago em quatro pagamentos iguais no fim de cada semana» (ADL 9).

O texto da escritura de arrendamento do Teatro do Bairro Alto é curto e as orientações são breves e pragmáticas: os arrendatários recebiam o património da empresa, o teatro, as oficinas e todo o recheio necessário à produção dos espectáculos, assim como os «aprestos de pinturas, bastidores e vestuários da mesma forma que presentemente se compõem» (ADL 8); os senhorios limitavam-se a receber a renda, desde o dia de Páscoa até ao Entrudo do ano seguinte⁴⁶, por um valor acordado entre as partes: «[Q]ue eles, senhorios, haverão quatro mil e oitocentos réis e eles, rendeiros, outra tanta quantia em cada um dia de representação do monte do seu rendimento e do resto é que há de fazer o abatimento da sexta parte que fica pertencendo a eles, senhorios» (*idem*). Os novos sócios tinham permissão para fazer obras e alterar os vestuários, mas «fazendo as mudanças que forem precisas neles [vestuários] de sorte que fiquem sempre sendo de homem ou de mulher para o que estiverem já feitos e da mesma sorte usarão eles [ar]rendatários do tablado, fazendo nele as mudanças e obras que forem precisas para as suas representações de sorte que se não mude a forma dele e tudo à sua própria custa e despesa» (*idem*). Determinava-se que todos os consertos executados ficavam pertencendo à empresa e só o vestuário novo, adquirido pelos rendeiros, podia ser levado pelos ditos no final da temporada. Ficaram previstas as regalias habituais, definindo-se a entrega das receitas de um dia em benefício dos proprietários e de distribuição de convites: «[T]ambém haverá quatro bilhetes de graça para cada uma das partes os repartirem pelos seus amigos que bem lhe parecer» (*idem*). Foram, no entanto, expressamente proibidos mais bilhetes de graça, com excepção dos camarotes que se davam ao marquês de Marialva por razões que não ficaram expressas. A única interferência dos proprietários na gestão do teatro resumiu-se à explicitação dos dias de réeitas, assim assegurando a rentabilidade da bilheteira e o pagamento da renda: «[Q]ue eles, rendeiros, ficam obrigados a fazerem o divertimento duas vezes cada semana e nos domingos e dias santos» (*idem*). O ajustamento com os arrendatários poderá ter sido alterado, pois João Gomes Varela descreve nas *Contas do Teatro do Bairro Alto* uma negociação diferente daquela que havia sido acordada na escritura: o inquilino «Monsieur Antoine», dito mestre de dança, pagou 12\$000 réis por cada noite

⁴⁶ Os comentários marginais ao relato desenvolvido por Varela nas *Contas* apontam contradições nas datas de início da temporada: «pelo São João» (CTBA, f. 2) e em Maio (CTBA, f. 4).

de espectáculo, independentemente das perdas ou ganhos, tendo dado à empresa 1.128\$000 réis⁴⁷.

As notícias sobre o repertório de 1762 são raras, mas é possível levantar algumas hipóteses⁴⁸. Os poucos indícios que chegam até nós apontam para a exibição de espectáculos musico-teatrais na casa da ópera do palácio do conde de Soure. O manuscrito da ópera *Nittetis no Egipto* anuncia na folha de rosto: «[P]ara se representar no teatro novo do conde de Soure no ano de 1762»⁴⁹. O folheto de *O casamento de Lesbina*, publicado sem data nem local de impressão, indica em paratexto «Drama jocoso/Para se representar em música/No novo Teatro do Bairro Alto/De Lisboa», fixando o seguinte elenco: Rosa Ambrosini, Gertrudes Pini, Giuseppe Ambrosini, Giovanni Ambrosini (cantores) e Francesca Battini, Giuseppe Conti, José Joaquim Ricardino, Bartolomeu Battini, Nicolau Ambrosini (bailarinos). É provável que o drama jocoso de Goldoni, uma tradução de *Il filosofo di campagna*, tenha sido representado no ano de 1762 pelos intérpretes italianos mencionados no folheto⁵⁰, que já haviam actuado na assembleia particular da Calçada da Estrela, em 1759⁵¹. Em 1763, Giuseppe Ambrosini será contratado, juntamente com os seus quatro filhos menores, pelo empresário italiano Carlo Pera, que havia adquirido uma licença para «representar publicamente óperas ao povo» em Sevilha⁵². Nesse ano, a família Ambrosini terá mudado para a cidade andaluza.

Além do grupo de artistas italianos, poderá ter havido deslocações de actores do Teatro da Rua dos Condes para a Casa da Ópera do Bairro Alto. A possibilidade de transição ficou registada num contrato celebrado no dia 17 de Fevereiro de 1762 entre Agostinho da Silva, empresário do Teatro da Rua dos Condes, e os «seus» cómicos

⁴⁷ Em nota marginal das *Contas do Teatro do Bairro Alto*, o autor do representante legal de Ferreira da Silva comenta a falsidade das informações, alegando o conhecimento do contrato: «O contrário de tudo isto se vê na escritura de que o Réu maliciosamente não faz aqui menção porque nos supõe ignorantes da sua existência». João Gomes Varela refuta a acusação e declara que «em nada se tornou aquele contrato» (CTBA, f. 4) e descreve, como se vê, uma negociação diferente. Relativamente à veracidade do negócio descrito por Varela, ficamos num impasse.

⁴⁸ Recordamos que as fontes referentes à identificação dos títulos, assinalados a negrito, são indicadas no Quadro do Apêndice1 «Repertório do Teatro do Bairro Alto».

⁴⁹ O local e o ano encontram-se riscados, o que pode sugerir a emenda de um erro (BNP, COD 4272. O manuscrito está guardado na área de reservados, mas não vem referenciado no catálogo. A existência foi indicada pela investigadora Marta Rosa).

⁵⁰ Podemos, no entanto, levantar dúvidas quanto à língua em terá sido interpretado, pois o elenco é constituído unicamente por intérpretes italianos.

⁵¹ Informação fornecida por Licínia Ferreira.

⁵² O contrato foi assinado a 12 de Março de 1763 por «José Ambrosini», «morador no pátio do excelentíssimo conde de Soure» (ADL, 12.º Cartório Notarial de Lisboa, Livros de Notas, cx. 4, liv. 18, ff. 80-81). Em 1762, terá morado no Sítio do Forno da Telha do conde de Soure (AHTC, Décima da Cidade, Livro 752 M, 1762-1763, f. 37).

Rodrigo César, Francisco Xavier Vargo e sua filha, Maria Joaquina, João de Almeida, António Jorge e Silvestre Alexandre⁵³. Com duração de dois anos, o ajuste, que define deveres e salários, contém uma cláusula que obrigava os actores a representar no Teatro do Bairro Alto quando o empresário assim o determinasse, sem alteração das condições contratuais acordadas: «[S]endo preciso e conveniente a ele, Agostinho da Silva, que os ditos cómicos vão fazer algumas das ditas récitas a que acima ficam obrigados ao Teatro do Bairro Alto, pelo decurso deste contrato, serão obrigados assim e na mesma forma como se nestes dias representassem no Teatro da Rua dos Condes, com os mesmos salários» (ADL 5). Agostinho da Silva também quis incluir na escritura os nomes dos cómicos Pedro António Pereira, Desidério Ferreira, José da Cunha e José Félix da Costa, que com ele haviam assinado contrato a 4 de Outubro de 1761, ficando «obrigados a não representarem durante os ditos dois anos úteis [1762-1764] em outro teatro, ou lugar na corte, ou fora dela»⁵⁴. Agora, o empresário definia que fossem «representar ao Teatro do Bairro Alto durante o tempo de seu contrato os dias que lhe forem convenientes e ele determinar» (ADL 5). Alguns destes cómicos ter-se-ão, no entanto, em algum momento, comprometido com os empresários da Rua da Rosa das Partilhas:

E porque alguns dos ditos cómicos tinham feito obrigações aos empresários no Teatro do Bairro Alto a qual por ordem superior se houve por de nenhum efeito, e contudo temem eles, cómicos, que daí lhe venha algum prejuízo, ele, Agostinho da Silva, o toma todo sobre si e se obriga a pô-los a par e a salvo, no caso que os empresários os queiram constranger a estar pela dita obrigação. (ADL 5)

Talvez os ditos actores tivessem sido aliciados pelos novos empresários da Casa da Ópera do Bairro Alto, que procuravam constituir a sua companhia numa cidade onde haveria poucos actores. Graças à intervenção de uma «autoridade superior» e à protecção do influente Agostinho da Silva⁵⁵, dissolveram-se as obrigações contratuais

⁵³ No contrato com Agostinho da Silva, de 1762 (ADL 5), é designado «Silvestre Alexandre, morador na Rua do Carvalho». Deverá tratar-se de Silvestre Vicente, identificado no livro da Décima de Maneio enquanto representante na ópera» e morador na Rua do Carvalho da freguesia das Mercês (AHTC, Décima da Cidade, Livro 752 M, 1762-1763, f. 116).

⁵⁴ ANTT, 3.º Cartório Notarial de Lisboa, Livro de notas, liv. 37, ff. 97v-98v. Transcrição disponibilizada por Licínia Ferreira.

⁵⁵ Em «O empresário de teatro no século XVIII: o caso de Agostinho da Silva de Seixas», Licínia Ferreira descreve as funções do empresário da Rua dos Condes: «[S]ervia D. João da Bemposta, filho de D. Francisco, que por sua vez era irmão do rei D. João V. Ou seja, Agostinho da Silva servia o sobrinho do rei, que foi reconhecido legítimo (D. Francisco não casou), e ocupou altos cargos, como conselheiro de Estado, mordomo-mor de D. Maria I e capitão general da armada» (2016, p. 62).

que alguns dos cómicos terão estabelecido com os empresários do Bairro Alto. De qualquer modo, a questão ficará resolvida em 1764, ano em que as duas casas assinam uma colaboração pacífica através da constituição de uma sociedade.

Receitas da segunda temporada

A segunda temporada também foi acidentada, desta vez devido à Guerra dos Sete Anos⁵⁶, que justificou a fraca comparência de espectadores no teatro e levou mesmo ao cancelamento de espectáculos (CTBA, f. 4). Assombrada pela guerra, que durou até 1763, a época finalizou com um total de 94 réctas que renderam 1.128\$000 réis.

No entanto, metade desse dinheiro foi, directamente, para João Gomes Varela, que era dono «de todo o recheio e fábrica do teatro pela compra que tinha feito aos ditos sócios de fora» (CTBA, f. 1v)⁵⁷. Os restantes 564\$000 réis foram somados às rendas das casas anexas (392\$000), o que fez o total de 956\$000 réis de receita da empresa. Subtraíram-se apenas 320\$000 réis correspondentes aos pagamentos habituais (a renda devida ao conde de Soure e o pagamento do imposto da décima) e ao gasto com o arranjo de um telhado danificado pelo tremor de terra. Este ano a receita excedeu a despesa em 636\$000 réis. E, no final da temporada, Conti e os Pientzenauer abandonaram a casa da ópera.

II. 2. Assim nasce uma companhia e duas estrelas (1763-1764)

Os negócios referentes à nova temporada de 1763-1764 foram conduzidos exclusivamente pelos donos do teatro que, pela primeira vez, prescindiram de «sócios de fora». No dia 12 de Março de 1763, os empresários contrataram, sem intermediários, sete actores, duas actrizes e um dramaturgo. João de Sousa, Lourenço António Pinheiro, Rodrigo César, João Florêncio, Francisco de Sousa, Teófilo Pedro, António José de Paula, Quitéria Margarida e a sua irmã Teresa Joaquina comprometeram-se a cumprir as funções de «pessoas cómicas» no teatro do palácio do conde Soure, preparando-se para assumir funções no domingo de Páscoa de 1763 (dia 3 de Abril). O contrato anual

⁵⁶ A Guerra do Sete Anos, que opôs Inglaterra e França, teve intervenção portuguesa em Maio de 1762, depois de Espanha, aliada de França, ter invadido o território nacional.

⁵⁷ Este negócio é comentado pelo autor do processo judicial em várias notas que mostram o desconhecimento da escritura de compra e venda acordada entre Varela e o irmão de José Duarte: «Quanto era?», «donde consta?» (CTBA, f. 1v). Estranhamente, Varela não responde às perguntas nem resolve as contradições com a apresentação de uma cópia da escritura de compra dos «trastes».

definia o salário por cada dia de representação, sendo obrigados «a representar no teatro da dita casa de ópera desde o dia de Páscoa do presente ano até o de Entrudo do futuro de mil setecentos sessenta e quatro, para o que se acharão prontos no dito dia de Páscoa na dita casa com os seus vestidos e ornatos conducentes aos seus caracteres para darem princípio à representação» (ADL 10).

Além dos cómicos, os empresários da Casa da Ópera do Bairro Alto contrataram com salário regular outro elemento imprescindível à actividade teatral – o dramaturgo e tradutor Nicolau Luís da Silva, mais conhecido como Nicolau Luís, «que actualmente se acha servindo o dito teatro com as suas composições» (*idem*). Sugerindo a prosseguimento das suas funções desde a temporada anterior⁵⁸, o contrato exigia que o dramaturgo desse «todas aquelas obras que lhe for possível», sem especificar número de textos ou prazos, mas fazendo uma clara distinção de pagamento entre a entrega de originais e traduções: «sendo obra sua», o escritor recebe 2\$000 réis por cada noite, «sendo alheia vencerá somente dois tostões» (ADL 10). É nítida a desvalorização do trabalho do tradutor, enquanto o pagamento dos textos originais era superior ao dos actores, que recebiam entre 800 e 1\$600 réis⁵⁹. Em qualquer dos casos, o dramaturgo, durante o tempo do contrato, ficava impedido de disponibilizar os seus textos a outros teatros públicos, sendo, assim, responsável pelo cunho inédito das obras representadas no Teatro do Bairro Alto; em contrapartida os empresários davam-lhe preferência a qualquer outra pessoa (*idem*). A necessária regularidade de produção dramática, associada à cláusula de exclusividade, permite concluir que Nicolau Luís se dedicaria a tempo inteiro à escrita teatral.

No dia 6 de Julho, os empresários celebraram outro contrato que marcará o início de importantes percursos artísticos e dará um lugar de destaque à sala de espectáculos do Bairro Alto na história do teatro. O músico contratado, natural de Setúbal, chamava-se Manuel José de Aguiar e vinha acompanhado por quatro filhos menores: Cecília Rosa, Isabel Ifigénia, Luísa Inácia e António José. O acordo estabelecia as obrigações do pai e tutor, que tinha como obrigação tocar rabeca ou qualquer outro instrumento que soubesse, sendo também incumbido da instrução dos jovens, cujas características vocais

⁵⁸ Nicolau Luís da Silva já tinha trabalhado no Teatro da Rua dos Condes entre 1760 e 1762 (informação cedida por Licínia Ferreira).

⁵⁹ Não deixa de causar alguma perplexidade, considerada a quantidade de traduções publicadas em folhetos ao longo do século XVIII. Talvez fosse considerada uma tarefa simples, sem dignidade profissional, à qual se dedicariam os curiosos. Os deputados da Real Mesa Censória apontavam nos seus pareceres os defeitos e falta de rigor das traduções submetidas à mesa. Cf. Parte IV.3. A máquina censória e o repertório do Teatro do Bairro Alto.

já seriam notáveis, e dos outros cómicos da companhia: «Que ele, Manuel José, será mais obrigado a ensinar tudo o que souber assim aos ditos seus filhos como aos mais cómicos da referida casa, e que for em benefício dela para se recitar no seu teatro, ou seja falado ou cantado, ao que ficam sujeitos os mesmos seus filhos para representarem de um e outro modo [...]» (ADL 12).

Pelo pagamento anual de 400\$000 réis, distribuídos mensalmente, e com habitação paga, o pai Aguiar teria de garantir exclusividade, sua e dos filhos, durante três anos, caso contrário perderia o direito de receber a quantia combinada:

Que este contrato durará por tempo de três anos contados da data desta, sucessivamente, no qual ele, Manuel José, e seus filhos, não poderá fazer outro semelhante com qualquer pessoa que seja e fazendo-o, ou qualquer dos [72] referidos seus filhos, perderá a quantia de quatrocentos mil réis aplicados para eles empresários por modo satisfatório de qualquer prejuízo que em esse respeito se lhes possa seguir na sobredita casa. (*idem*)

A resolução de contratar o músico teria por finalidade distinguir a sala de espectáculos do Bairro Alto com a apresentação de actores versáteis e tecnicamente aptos para representar o repertório dos espectáculos teatro-musicais em voga. Na ausência de uma escola artística em Portugal, os cómicos do Teatro do Bairro Alto tiveram a oportunidade de receber a orientação de um professor de música, ou talvez mesmo de obter instrução musical, que lhes terá permitido desenvolver as capacidades interpretativas. Maria João Almeida resume, de forma esclarecedora, quais seriam os objetivos dos directores do Teatro do Bairro Alto, que pretendiam «gerar a sua própria mão-de-obra artística e qualificá-la pela versatilidade, ainda que a formação lírica dos cómicos (tal como se encontram designados nas *Contas*) fosse provavelmente o objectivo primeiro, tendo em vista a produção de teatro musicado e também de ópera» (Almeida, 2007a, p. 215). Com a integração das jovens Aguiar, que receberam formação musical no mesmo espaço em que trabalhavam, a Casa da Ópera do Bairro Alto assegurou o prosseguimento de carreiras promissoras, conquistando um ambicionado fulgor artístico: Cecília Rosa, com dezassete anos, seria a primeira-dama do teatro, onde irá trabalhar durante uma década, recebendo o melhor salário da companhia; Luísa, que tinha dez anos, teria uma carreira internacional, ficando conhecida como uma das vozes líricas mais importantes da história da música portuguesa como Luísa Todi, o seu nome de casada. Sobre a carreira de Isabel, que contava treze anos, há poucas notícias e, embora represente no Carnaval de 1771,

cantando «lindamente» (BNP 1), o seu nome não consta das *Contas do Teatro do Bairro Alto*. O irmão António José, que tinha quinze anos, não volta a ser encontrado nos registos consultados, sendo quase certo ter abandonado o palco do Bairro Alto⁶⁰.

Há poucos dados sobre o repertório do Teatro do Bairro Alto nesta época – nas *Contas* apenas se mencionam comédias portuguesas e danças, mas, da leitura do contrato da família Aguiar, depreende-se a coexistência de teatro cantado e declamado em português, espanhol e italiano: «[P]ara o que uns e outros se acharão sempre prontos e vestidos em todos aqueles dias que se representar na referida casa assim óperas como comédias de qualquer idioma que seja assim português como espanhol ou italiano [...]» (ADL 12). Adivinha-se o prolongamento da comédia espanhola no repertório do teatro, a par da introdução da ópera italiana, mas apenas podemos apenas confirmar que a companhia interpretou *A bela selvagem* (*La bella selvaggia*), de Goldoni, numa tradução portuguesa⁶¹.

A partir de 1763, a Casa da Ópera do Bairro Alto passou a contar com um elenco artístico estável. João de Sousa e João Florêncio manter-se-ão no teatro até à temporada de 1770-1771, Rodrigo César, António José de Paula e Lourenço António, também conhecido como «Lourenço António Bicho»⁶², permanecerão até, pelo menos, 1772, e o dramaturgo Nicolau Luís ficará ao serviço da casa até à temporada de 1769-1770. Cecília Rosa de Aguiar, como já se disse, será a primeira-dama do teatro até, pelo menos, 1772, sendo pouco claro o seu final de carreira. Francisco de Sousa teve apenas esta aparição fugaz em 1763 e, lendo-se os termos do ajustamento, assumiria outras funções no teatro: «[Q]uando entrar em qualquer comédia ou ópera oitocentos réis e quando ficar de fora quatrocentos réis, com obrigação de se ocupar em outro qualquer

⁶⁰ Sobre a biografia da família Aguiar, ver: Mário Moreau. 1981. *Cantores de ópera portugueses*. Amadora: Bertrand, pp. 50-54, e Victor Luís Eleutério. 2003. *Luíza Todi, 1753-1833. A voz que vem de longe*. Lisboa: Montepio Geral.

⁶¹ «*A bela selvagem*. Comédia nova, composta no idioma italiano pelo doutor Carlo Goldoni. Traduzida na língua portuguesa, para se representar no Teatro do Bairro Alto». Ano de 1763 [ms.]. ANTT, RMC, n.º 545, Cx. 235 (*apud* Almeida, 2007a, p. 268). Talvez a tradução portuguesa de um texto de Goldoni tenha sido uma novidade na vida teatral da época. Lembramos que o autor veneziano já havia sido revelado em Portugal pela prestigiada companhia Sacchi, precisamente no antigo Teatro do Bairro Alto, durante a temporada de 1754-1755. Depois do terramoto, os «*drammi giocosi per musica*» foram ouvidos em italiano nos teatros régios, havendo notícia da representação de *L'amore artigiano* (1762), *Il mercato di Malmantile* (1763) e *Il dottore* (1763) no Teatro Real de Salvaterra (cf. Almeida, 2007a, p. 268). Mesmo no teatro público, como o Teatro do Corpo da Guarda, no Porto, o drama jocoso, *Il trascurato*, terá sido representado em italiano. O Teatro do Bairro Alto poderá ter sido o primeiro a apresentar uma obra de Goldoni na língua portuguesa, numa tradução, possivelmente, assegurada por Nicolau Luís da Silva.

⁶² Assina Lourenço António Pinheiro; nas *Contas do Teatro do Bairro Alto* é mencionado «Lourenço António», «Lourenço António Bicho» ou apenas «Bicho».

ministério que eles, empresários, determinarem» (ADL 10). Teófilo Pedro trabalhará no teatro durante um ano e após 1764 o seu nome desaparece dos registos relacionados com a empresa.

II.2.1. Negócios e receitas referentes a 1763

A ausência de acidentes externos à gestão, tais como aqueles que ocorreram nos anos anteriores – a morte do primeiro sócio, José Duarte, o tremor de terra de 1761 e a guerra em 1762 –, contribuiu para a apresentação regular dos espectáculos na Casa da Ópera do Bairro Alto durante a temporada de 1763-1764. Com 136 apresentações, o teatro teve um rendimento líquido de 1.050\$600 réis, «pagas todas as despesas deste ano e feitas as contas entre os sócios» (CTBA, f. 5), que foram somados aos 442\$400 réis das rendas das casas pertencentes à sociedade. No entanto, e em consequência de um novo negócio de João Gomes Varela, a empresa não receberá os 1.493\$000 réis. O expedito empresário, segundo explicações do próprio, havia comprado mais trajes de cena, partituras musicais e cenários destinados à apresentação de espectáculos operáticos que seriam representados por cómicos, tornando, aliás, obsoletos e desnecessários os materiais provenientes da herança do bonecreiro José Duarte⁶³. A negociação correspondia à venda de parte do recheio adquirido:

[E] no terceiro ano de 1764 [1763] se ajustaram os sócios da casa, João da Silva Barros, Francisco Luís, com o caixa para os interessados na fábrica de dentro, pois a este tempo já o caixa tinha comprado grande quantidade de vestidos da ópera italiana, do Tremude [Tremoul] e muitas solfas e preparos no que tinha já o teatro grande recheio de vestuários e cenários [...]. (CTBA, f. 2)

Da leitura do período citado, ficamos a saber que Gomes Varela terá optado por repartir a «fábrica de dentro» com os sócios, recebendo parte do dinheiro investido⁶⁴. Francisco Luís e João da Silva Barros pagaram «toda a despesa que tinha feito na fábrica e vestuário, e com efeito ajustaram a dita fábrica com o caixa em 1.1000\$000

⁶³ As marionetas não voltam a ser mencionadas em nenhum dos documentos a que tivemos acesso.

⁶⁴ A passagem, no entanto, levanta uma série de dúvidas de interpretação, a primeira das quais se prende com o significado da expressão «ópera italiana», que poderá ser uma alusão ao Teatro da Rua dos Condes, que se notabilizou pelas apresentações de ópera italiana (e podia vender os trajes da casa), ou poderá ser uma referência ao género de espectáculo «ópera italiana», que exigiria trajes adequados às convenções estéticas da época. O dito «terceiro ano de 1764» corresponde, mais correctamente, à terceira temporada de 1763-1764.

réis para deles fazer carga na receita» (CTBA, f. 5). Os 1.1000\$000 réis pagos a Varela foram adicionados ao campo das despesas, onde se incluem os pagamentos anuais fixos respeitantes ao imposto da Décima (6\$400) e da renda do pátio do conde de Soure (288\$000). Deste modo, o saldo da temporada é apenas de 98\$600.

Donos do edifício e do recheio da casa de espectáculos, os três companheiros asseguraram, a partir deste ano, o desenvolvimento do negócio e a consolidação da autonomia da empresa teatral. A necessidade de obras de «acrescentamento» do teatro e a construção de duas casas – «para trabalharem os alfaiates e outras para servir de guarda-roupa» (CTBA, f. 8v) – indiciam o crescimento do teatro. Apesar de os lucros serem pouco significativos, Varela conclui, nas *Contas do Teatro do Bairro Alto*, que a casa ficou «livre de todos os empenhos, tanto do que o caixa tinha suprido de mais na factura da propriedade como da fábrica de tudo de preparos das óperas, vistas, vestuários e toda a mais fábrica que era dele caixa» (CTBA, f. 2). Feitas as contas aos rendimentos e despesas do teatro, desde 1761 até 1763, o excedente foi de 21\$198 réis (CTBA, f. 6). Embora o lucro fosse irrisório, de acordo com os comentários optimistas de Varela, a sociedade conseguiu atingir uma estabilidade financeira que lhe permitiu prosseguir a actividade, a empresa ficou livre de dívidas e os sócios fundadores passaram a ser proprietários plenos do teatro – do edifício e dos materiais de cena –, da fábrica de fora e da fábrica de dentro. A casa da ópera ficará «deste ano por diante desempenhada e pertencendo inteiramente a eles sócios, metade ao caixa e outra metade aos sócios João da Silva Bairos e Francisco Luís, com todas as suas pertenças tanto das acomodações das casas que se alugam como da fábrica de dentro para se ir continuando na dita sociedade durante o seu arrendamento» (CTBA, f. 6).

II.3. A sociedade entre o Teatro do Bairro Alto e o Teatro da Rua dos Condes (1764-1765)

No início da quarta temporada do Teatro do Bairro Alto, os empresários traçaram uma nova forma de gestão financeira que divergiu das três anteriores, constituindo uma sociedade com o director do Teatro da Rua dos Condes, Agostinho da Silva. A proposta de uma sociedade poderá ter partido de João Gomes Varela – a empresa da Rua da Rosa, mais recente, ganharia ao aliar-se com uma casa mais antiga, dirigida por um empresário teatral experiente. A escritura, com data de 25 de Fevereiro de 1764, estipulava a validade do contrato por um ano, com início no primeiro dia de Páscoa de

1764, a 22 de Abril, e fim no dia de Entrudo do ano seguinte, a 19 de Fevereiro de 1765 (ADL 13).

O acordo baseava-se, fundamentalmente, numa relação solidária entre as contas dos dois teatros, mas apenas em dias de espectáculo, partilhando-se os prejuízos ou os lucros provenientes das receitas de bilheteira. Assim, Agostinho da Silva contribuía com a terça parte da despesa diária do Teatro do Bairro Alto em dias de récita e João Gomes Varela e companheiros concorriam com metade da despesa diária do Teatro da Rua dos Condes; segundo se expõe no texto da escritura:

[S]ó eles, partes, ficam reciprocamente obrigados a entrar para as despesas diárias que se fizerem naqueles dias de óperas, a saber: ele, Agostinho da Silva, na Casa do Bairro Alto com uma terça parte da perda que puder acontecer, e, no mesmo modo, perceberá outra tanta parte dos lucros que houverem depois de rebatidas todas as ditas despesas. (ADL 13)

Por sua vez, os empresários do Teatro do Bairro Alto «entrarão na mesma conformidade nos dias de óperas que se fizerem na dita casa da Rua dos Condes com a metade da perda que puder acontecer e perceberão outra tanta parte dos lucros, havendo-os» (*idem*).

Ainda que os eventuais ganhos ou perdas fossem partilhados, cada empresa ficava responsável pela preparação dos seus espectáculos, pelas reparações do edifício e pela contabilidade diária da sua casa (*idem*). O dinheiro destinado à despesa diária ficava na posse do empresário da casa «para com ela fazer pagamento à sua gente mandando cada um deles, donos da casa, no dia em que em ambas houver ópera, uma pessoa pela sua parte assistir às ditas contas» (*idem*). O controlo financeiro das contas dos teatros era, assim, assegurado, com a presença de um representante da casa parceira. Abatidas as despesas, que incluíam o pagamento dos salários, o rendimento devia ser contabilizado e proceder-se-ia de imediato à divisão dos lucros (*idem*).

O acordo de 25 de Fevereiro estabelecia, ainda, a formação de duas companhias para os dois teatros, estando a contratação dos intérpretes dependente da aprovação de todos os empresários, mas abriam-se excepções para os acordos já estabelecidos:

[E]xceptuando Manuel José de Aguiar e seus filhos, que esses ficarão vencendo aquela quantia estipulada no seu contrato, de que ele, Agostinho da Silva, tem certa ciência; Que como ele, João Gomes Varela, tem mandado vir duas dançarinas e um dançarino de Itália e para isto expedira letra antes que se efectuasse esta sociedade, ele, Agostinho da Silva, pela sua parte aprova a dita resolução e no caso de virem os ditos dançarinos ou parte

deles será obrigado a concorrer com a terça parte da sua despesa, na forma que fica dito a respeito da diária. (ADL 13)

A principal vantagem desta colaboração residiria na eliminação da concorrência entre as empresas através de uma relação de reciprocidade que afiançava ganhos e perdas em igualdade de circunstâncias. Outra das vantagens da cooperação residia no empréstimo de materiais, ficando salvaguardada a restituição imediata e o pagamento de transporte por parte da casa requisitante (ADL 13).

Todo o processo de colaboração, definido nas várias cláusulas, seria intrincado e capaz de dificultar a gestão dos mecanismos empresariais que eram, só por si, assaz complexos, quer na sua dimensão humana e artística, quer na dimensão financeira. Por isso, e de forma a garantir o regular funcionamento dos dois teatros, a escritura previa os conflitos e impunha, de antemão, as soluções: determinava-se a anulação das contendas, passadas ou pendentes, entre os empresários e os cómicos, «pondo-se nelas desde já perpétuo silêncio» (ADL 13) e ficava acordada a expulsão dos membros da companhia que desrespeitassem os novos sócios (*idem*). Em relação ao hábito de oferecer lugares no teatro, costume arreigado na vida teatral da época, apelava-se ao bom senso do número de convites, que só deviam ser distribuídos caso houvesse lugares disponíveis:

Que porquanto eles, sócios, nas suas respectivas casas de ópera costumam nos dias dela darem alguns lugares de graça assim na plateia como nas varandas a algumas pessoas da sua amizade e obrigação, e a sua tenção não seja prejudicar a sociedade, se convençam eles, partes, que quando houver muita gente que ocupe os lugares que as tais pessoas podiam ocupar, que eles, donos das casas, nessas ocasiões evitem as entradas às tais pessoas pelo melhor modo que puderem, ficando-lhe sempre a liberdade de as admitirem naqueles dias que houver menos gente e que por essa razão se não siga prejuízo nem a uns nem a outros. (*idem*)

O assunto parece conter matéria sensível, pois utilizam-se verbos que suavizam a proposta, tais como «convencer as partes», «evitar as entradas», ficando, ainda assim, a liberdade de convidar «pessoas da sua amizade e obrigação» para a plateia e varanda. Os camarotes, os lugares mais ambicionados pelos espectadores, também podiam ser cedidos gratuitamente se estivessem desocupados e cada um dos empresários tinha autoridade para solicitar a chave ao chaveiro da casa parceira (*idem*). Além dos convites, outra prática comum consistia em fiar o dinheiro das entradas. Por essa razão,

acautelavam-se as perdas através de uma cláusula que obrigava os fiadores a pagar o dinheiro em falta já que os espectadores tendiam a adiar o pagamento ou não chegavam a pagar as suas dívidas (*idem*).

As discórdias, porém, não se fizeram esperar e, no dia 10 de Abril do mesmo ano, os empresários viram-se obrigados a fazer um novo contrato. O acordo vinculava, por escrito e de forma inequívoca, os cómicos a um espaço teatral e definia os vencimentos de cada um (ADL 14). A fixação do elenco impedia os actores de transitar entre a Rua da Rosa e a Rua dos Condes e de fazer quaisquer exigências nesse sentido, proibindo-os de «pedir as partes principais de uma casa para a outra sem eles, sócios, concordarem entre si» (*idem*). Uma eventual transferência teria de ser avaliada pelos empresários e seria concedida consoante as necessidades do teatro ou caso os actores fossem sobresselentes, ou seja, se não estivessem já designados para representar em algum espectáculo (*idem*). Por via negativa, podemos decifrar algumas das causas das discórdias – algum actor ou actriz quis ser protagonista num espectáculo e terá justificado a sua reivindicação reclamando acordos prévios com os empresários. A questão dos lugares gratuitos também foi revista no contrato de esclarecimento, já não se recorrendo à prudência dos sócios, mas à imposição de restrições: «Que dos camarotes que ficarem por alugar se não darão gratuitamente nos dois andares de cima de uma e outra casa e que quanto aos lugares de plateia e varanda se fará um número de bilhetes para eles sócios os poderem repartir com quem lhe[s] parecer» (*idem*).

A constituição das companhias não se alterou de forma significativa, como se pode observar pelo quadro onde se apresentam os nomes dos cómicos e sua distribuição pelos dois teatros em 1764, assim como as remunerações de cada um dos intérpretes, por cada dia de representação (Quadro 1).

<p align="center">Quadro 1 Elenco do Teatro da Rua dos Condes e do Teatro do Bairro Alto entre 1762 e 1765</p>							
1762		1763-1764		1764-1765			
TRC		TBA		TBA		TRC	
Nomes	Sal.	Nomes	Sal.	Nomes	Sal.	Nomes	Sal.
António Jorge	1\$440	Aguiar (António José, Cecília Rosa, Isabel e Luísa)	400\$000 (por ano) e casas	Ana	\$800	António Manuel	1\$200
António Manuel	1\$200	António José Paula	1\$200	Aguiar (António José, Cecília Rosa, Isabel e Luísa)	400\$000 (por ano) e casas	Desidério Ferreira	1\$600
Desidério Ferreira	1\$200	Francisco de Sousa	\$800	António Jorge	1\$800	Francisco Xavier Vargo	2\$000
Francisco Xavier Vargo	2\$000	João Florêncio	1\$200	António José Paula	1\$200	João Sousa	1\$800
João de Almeida	1\$800	João Sousa	1\$600	António Martins	1\$600	João de Almeida	1\$800
José Félix	2\$000	Lourenço António	1\$600	Gertrudes	\$800	José da Cunha	1\$800
José da Cunha	1\$800	Quitéria Margarida	1\$200	João Florêncio	1\$200	Filho de José da Cunha (?)	1\$600
Maria Joaquina	2\$000	Rodrigo César	1\$600	José Félix	2\$400	Luzia Teresa Rosa	2\$000
Pedro António Pereira	2\$400	Teófilo Pedro	\$960	Lourenço António	1\$400	Maria Joaquina	2\$400
Rodrigo César	1\$800	Teresa Joaquina	1\$200	Quitéria Margarida	1\$600	Pedro António Pereira	2\$400
Silvestre Vicente	2\$000			Rodrigo César	2\$000	Silvestre Vicente	2\$400
				Teófilo Pedro	\$960		
				Teresa (Joaquina)	1\$200		

De forma a explicitar as alterações dos elencos e a comparar os respectivos salários, introduzimos as informações contidas nos contratos mencionados atrás⁶⁵. Os salários dos cómicos Pedro António Pereira, José Félix, José da Cunha e Desidério Ferreira correspondem àqueles que foram ajustados com Agostinho da Silva a 4 de Outubro de 1761 e que principiavam a vigorar na Páscoa de 1762, cessando na Páscoa de 1764. O contrato discrimina os valores em função das suas «habilidades»: Pedro António recebia 2\$400 réis por representar, 2\$000 por dançar e mais 400 por cantar; José Félix ganhava 2\$000 réis por representar e mais 400 por cantar; Desidério Ferreira de Araújo representava e cantava pelos mesmos 1\$200 réis e recebia 400 réis por cantar, enquanto José da Cunha recebia 1\$800 réis «de representar e cantar quando for necessário». Apresentam-se no Quadro 1 os ordenados relativos à representação⁶⁶. A leitura do quadro permite verificar que apenas José Félix e António Jorge se deslocaram do Teatro da Rua dos Condes e João de Sousa foi o único cómico a sair do Bairro Alto⁶⁷, com um aumento salarial de 200 réis (assinalados a negrito), passando a receber 1\$800 réis por cada dia de representação, um valor equiparado ao de António Jorge, que ganhava 1\$440 réis, em 1762, no Teatro da Rua dos Condes, e passou a ganhar 1\$800 réis, em 1764. No Bairro Alto, as irmãs Aguiar seriam as únicas artistas capazes de interpretar o repertório lírico ao lado de José Félix, cuja remuneração corresponde ao valor atribuído aos cantores – 2\$400 réis. Por sua vez, Quitéria Margarida, Rodrigo César e Maria Joaquina foram aumentados em 400 réis, ainda que tivessem permanecido no mesmo local de trabalho, e Lourenço António foi o único que viu o seu salário descer em 200 réis. Uma vez que os cómicos recebiam em função das suas aptidões, se compararmos as remunerações dos actores, torna-se evidente a excelência do Teatro da Rua dos Condes, cuja equipa incluía cantores: Maria Joaquina, Pedro António Pereira e Silvestre Vicente. Embora o contrato de 1764 só discrimine as competências destes dois últimos intérpretes que, com Maria Joaquina, obtiveram os salários mais elevados da temporada de 1764-1765, devemos ainda destacar Francisco

⁶⁵ O contrato de 4 de Outubro de 1761 entre Agostinho da Silva e os cómicos (ANTT, 3.º Cartório Notarial de Lisboa, Livro de Notas, liv. 637, ff. 97v-98v) já foi citado; o contrato entre Agostinho da Silva e os cómicos, assinado em 1762 (ADL 5); o contrato dos empresários do Teatro do Bairro Alto, referente ao ajustamento de cómicos, em 1763 (ADL 10); e o contrato assinado entre os empresários dos dois teatros, referente à distribuição do elenco, em 1764 (ADL 14).

⁶⁶ Assinalam-se a negrito as alterações dos ordenados e as transições dos actores.

⁶⁷ No registo do pagamento do imposto encontra-se indicado: «Pago o 1.º semestre e o segundo pago na Rua dos Condes, onde exercitou, freguesia São José» (AHTC, Décimas da Cidade, liv. 754 M, 1764 m, f. 130v).

Xavier Vargo e Luzia Teresa Rosa, da Rua dos Condes, cujos ordenados indicam um elevado grau de mestria.

II.3.1. O repertório do Teatro do Bairro Alto em 1764 e as contas da sociedade

José Félix, que havia transitado da Rua dos Condes para a Rua da Rosa das Partilhas com um aumento de 400 réis, contribuindo com os seus dotes de actor e de cantor, terá, ainda, colaborado com o teatro como tradutor de *Codro, Múcio romano* de autor desconhecido. No livro de contabilidade do Teatro do Bairro Alto assentam-se apenas as despesas referentes à representação de algumas comédias (CTBA, f. 8v). Duas são da autoria de Carlo Goldoni, *O médico holandês* (*Il medico olandese*) e *A dalmatina* (*La dalmatina*), enquanto *Córdova restaurada, ou Amor da pátria* corresponde à tradução de *L'amore della patria o sia Cordova liberata da 'Mori* de Pietro Chiari, dramaturgo setecentista, também conhecido pela rivalidade que manteve com o célebre Goldoni⁶⁸. Durante a temporada, os actores e actrizes portuguesas representaram, ainda, a comédia *O criado astucioso*, de autor incógnito e *O lavrador honrado*, numa adaptação de Nicolau Luís do texto de Pedro Calderón de la Barca, *El Alcalde de Zalamea* (*El garrote más bien dado*). A informação chega até nós num manuscrito em que se regista o nome do dramaturgo e tradutor do Teatro do Bairro Alto: «Comédia nova intitulada *O lavrador honrado*, composta por Nicolau Luís da Silva para uso de Teatro do Bairro Alto, ano de 1764».

Os corpos ágeis dos bailarinos e dos acrobatas também animaram a temporada do teatro. Os volantins, tão ligeiros que pareciam voar⁶⁹, apresentaram as suas habilidades e os movimentos dos bailarinos preencheram os tabladros (CTBA, f. 8-8v). Nas *Contas do Teatro do Bairro Alto*, os títulos das danças encontram-se justapostos aos títulos dos textos das comédias – «O criado astucioso e a dança da botica», «O médico holandês e a dança holandesa», «O amor da pátria e a dança chinesa», «A dalmatina e a dança do

⁶⁸ Lembramos que, dada a prática de assinalar os títulos das comédias através de abreviaturas, teremos de lançar hipóteses de decifração dos títulos. As hipóteses encontram-se fundamentadas no quadro do Apêndice 1 - «Repertório do Teatro do Bairro Alto» - na coluna reservada aos comentários. Em corpo de texto assinalam-se a negrito os títulos que integram o dito repertório, mas apenas a primeira ocorrência.

⁶⁹ Nas *Contas do Teatro do Bairro Alto*, escreve-se «Borlantins», que é o mesmo que «volatim», vocábulo que tem uma entrada no dicionário de Raphael Bluteau com a descrição: «Volatim, que anda pela maroma, tão ligeiro, que parece que voa. *Funambulus*, i. *Masc. Vid. Borlantim. Vid. Voltear*». No mesmo dicionário também se explica que «Borlantim» é «uma corrupção do castelhano Bolatim» (*Vocabulário Português & Latino* [...]. Coimbra: No Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1728, vol. 8, p. 568 e vol. 2, p. 161; acessível em <http://www.brasiliana.usp.br/en/dicionario/1/volatim> e <http://www.brasiliana.usp.br/en/dicionario/1/borlantim>).

serralho» (f. 8v) –, sugerindo uma relação de contiguidade nos espectáculos entre as comédias e os bailes⁷⁰. O bailarino Filippo Boselli terá interpretado algumas das peças apontadas⁷¹.

As *Contas do Teatro do Bairro Alto* registam a apresentação de 136 récitas na sala da Rua da Rosa, mas não se indicam as receitas da bilheteira, cujo lucro ou perda se dividiria entre os dois teatros, segundo os termos ajustados no notário. No campo das receitas assinalam-se 113\$360 réis de lucro proveniente do Teatro da Rua dos Condes (CTBA, f. 8) e no campo das despesas registam-se 1.421\$931 réis «pelo se pagou à Rua dos Condes, Agostinho da Silva»⁷². No entanto, e de acordo com os cálculos apresentados no livro, as receitas da temporada somaram um total de 5.312\$422 réis e as despesas 4.084\$484 réis, ficando a empresa do Bairro Alto a ganhar 1.227\$938 réis.

No dia 8 de Outubro de 1765, ajustaram-se as contas entre os dois teatros numa reunião entre os sócios das duas empresas. Compareceu ao encontro Henrique José Quintanilha, filho do empresário da Rua dos Condes, que conferiu as contas do seu pai, falecido em Janeiro de 1765 (CTBA, f. 8). Da parte do Teatro do Bairro Alto, apresentaram-se João Gomes Varela, Francisco Luís e Bruno José do Vale, genro de Silva Barros⁷³ que, nesse ano, também havia falecido. Conhecido pelo seu trabalho de pintor, Bruno José do Vale dedicar-se-á aos negócios da empresa teatral até 1771.

⁷⁰ Se a «dança holandesa» e «dança do serralho» poderiam manter uma continuidade temática com as comédias, numa evocação às nacionalidades, já a acção de *O amor da pátria*, de Chiari, que é localizada em Córdova, pouco tem a ver com os exotismos imaginários da distante China.

⁷¹ O bailarino italiano, Filippo Boselli, também poderá ter dançado na temporada anterior de 1763-1764, uma vez que se regista o pagamento do imposto, no livro de maneios da freguesia da Mercês, Rua da Rosa das Partilhas, referente ao ano de 1764: «Felipe, dançarino, 10\$000; Pago o primeiro e segundo semestre» (AHTC, Décima da Cidade, liv. 754 M, 1764, f. 63).

⁷² Toda a explanação da contabilidade referente a 1764 é pouco clara. Além dos habituais rendimentos das casas e de alguns extras (dois benefícios, aluguer de vestidos), são arroladas as receitas dos camarotes do Teatro do Bairro Alto (incluindo o camarote do conde de Soure que passa a ser alugado pelos empresários do Teatro do Bairro Alto, e dois lugares efectivos da plateia), que deveriam estar incluídos no montante distribuído entre os teatros. No campo das despesas, as parcelas indicam despesas com algumas comédias. Os registos parecem aleatórios.

⁷³ Nas *Contas do Teatro do Bairro Alto*, segundo nota marginal do representante legal de Matias Ferreira da Silva, Bruno José do Vale ainda não é casado à data com a filha de Silva Barros, Joana Inácia, facto que se diz comprovado pela apresentação de uma certidão anexada ao segundo apenso das *Contas do princípio do Teatro da Casa da Ópera do Bairro Alto* (que nunca foi encontrado). O Livro de Registos de Casamentos da Paróquia das Mercês atesta a veracidade da nota: o casamento apenas ocorreu em 1 de Fevereiro de 1766 (ADL, Paróquia das Mercês 1622/1911, Registo de casamentos 1628/1911, liv. C3 – cx. 21, f. 66v). Casado ou solteiro, o nome de Bruno José do Vale passou a ser incluído nas *Contas do Teatro do Bairro Alto* como elemento interessado nos negócios da casa da ópera.

II.4. A «época dos italianos» (5 de Julho de 1765 a 5 de Julho de 1766)

Segundo os resumos descritivos apresentados nas *Contas do Teatro do Bairro Alto*, a quinta e sexta temporadas do Teatro do Bairro Alto foram ricas em acontecimentos, contratações e formas de gestão. Uma vez que não se encontraram as escrituras de constituição das sociedades referentes a este período no Arquivo Distrital de Lisboa, teremos de confiar nas informações dadas pelo manuscrito.

A preparação da temporada 1765-1766 foi assegurada pelos dois sócios fundadores, Francisco Luís e João Gomes Varela, que distribuíram entre si as tarefas da empresa: Varela viajou para Inglaterra com o objectivo de contratar uma companhia lírica italiana, enquanto Francisco Luís permaneceu no Bairro Alto, ficando responsável pela preparação dos espectáculos durante a Quaresma e pelo pagamento dos salários aos elementos da companhia (CTBA, f. 13).

Entre 7 de Abril e 5 de Julho, Rosa Petrai⁷⁴ e Chequina dançaram no palco do Teatro do Bairro Alto (CTBA, f. 13)⁷⁵ e o grupo de cómicos portugueses apresentou comédias, confirmando-se a presença de António José de Paula, João de Sousa, Teresa e Ana⁷⁶. A lista poderá estar incompleta, se tivermos em conta o carácter estável da companhia: Cecília Rosa de Aguiar, António Jorge, João Florêncio, Rodrigo César e Lourenço António destacam-se pela ausência, assim como Isabel e Luísa de Aguiar; sendo ainda muito novas, talvez não se apresentassem em público, embora recebessem a educação musical ministrada pelo pai.

As 29 récitas apresentadas durante os três meses que antecedem a chegada dos italianos renderam 2.515\$500 réis (CTBA, f. 12v), mas as despesas superaram as receitas: os custos da preparação de comédias e danças somaram 1.252\$281 réis, aos quais se acrescentaram 2.725\$144 réis de pagamentos de ordenados (CTBA, f. 13). O

⁷⁴ Segundo se lê nas *Contas do Teatro do Bairro Alto*, a bailarina foi paga até ao São João (f. 13), o que corresponde à informação registada no livro da Décima da Cidade: «Pago o primeiro [semestre] e ausente no segundo como constou em revista» (Livro liv. 755 M, 1765, f. 51).

⁷⁵ Nas *Contas do Teatro do Bairro Alto* lê-se que «foram três meses e tiveram princípio pela Páscoa de 1765, a 8 de Abril, e findou em 8 de Junho do dito ano» (CTBA, f. 12v). Esta breve notícia merece, no entanto, dois reparos: se as datas estivessem correctas, a companhia portuguesa teria actuado durante dois meses e não três, como está escrito; além disso, de acordo com o calendário de 1765, o Domingo de Páscoa foi dia 7 e não 8 de Abril. Os cómicos portugueses terão actuado até Julho, altura em que principia a «época dos italianos».

⁷⁶ AHTC, Décima da Cidade, liv. 754 AR, 1765, f. 33v e f. 34. Supomos que a actriz Teresa seja a mesma «Teresa Joaquina», contratada em 1763 e que renova o contrato em 1764, aparecendo mencionada nas *Contas do Teatro do Bairro Alto* e nos livros de registo dos impostos (sem segundo nome ou apelido), até 1768, ano em que Varela indica o seu despedimento (CTBA, f. 245v). Por sua vez, «Ana», que já havia integrado a companhia em 1764, voltará a aparecer nas folhas de pagamentos diários de 1767, mas não é possível garantir que seja a mesma actriz.

total da receita do teatro foi 2.860\$700⁷⁷, mas o total da despesa ascendeu aos 4.339\$825 réis. O início da temporada de 1765-1766, sob administração de Francisco Luís, teve um prejuízo acentuado de 1.598\$885 réis.

Na Primavera, João Gomes Varela procedeu à contratação de cantores italianos em Londres. À sua chegada, o elenco do King's Theatre encontrava-se disponível, devido à falência de empresário do teatro Felice Giardini: «[H]e [Varela] encountered an almost ready-made, heaven-sent troupe of opera singers, most of whom were still without proper jobs after the financial debacle of Giardini's season and were keen to accompany him immediately» (Willaert, 1999, p. 58). Do teatro de Haymarket, contrataram-se Antonio Mazziotti (*primo uomo*), Angiola Sartori e Giuseppe Giustinelli (segundos cantores), Maddalena Tognoni Berardi (*terza donna*). O jovem baixo, Leopoldo Michelli, e o tenor Gaetano Quilici, residentes em Londres, juntam-se ao grupo (*ibidem*)⁷⁸. Varela ainda tentou contratar o famoso François Hippolyte Barthélemon, primeiro violino, compositor e maestro da orquestra do King's Theatre, que nunca chegou a mostrar o seu talento em Lisboa (ADL 20).

Conduzida por Varela até Lisboa, a companhia lírica italiana chegou em Julho de 1765 ao Teatro do Bairro Alto, onde partilhou o espaço com a companhia portuguesa. Nesse tempo, apresentaram três óperas com libreto de Metastasio e música do compositor da corte, David Perez: *Didone* (*Didone abandonata*) e *Zenobia* foram exibidas no Verão de 1765 e *La Semiramide riconosciuta* foi apresentada no Outono. O coreógrafo e bailarino Innocenzo Trabattone foi o «inventor e mestre das danças» que dirigiu os dez bailarinos da companhia: Francesca Battini, contratada para dançar desde a Páscoa de 1765 até ao Carnaval de 1766 (ADL15), Margarita Franco, Rosa Petrai, Luigi Berardi, Baldassare Barrettiere (ou Burretti), Rosa Boselli e Filippo Boselli⁷⁹, Pasquale Trepani, Josézinho (ou Giuseppino) e Carlo Vitalba⁸⁰. As produções

⁷⁷ As dívidas no valor de 119\$760 réis são contabilizadas nos rendimentos e nas despesas (CTBA, ff. 12v-13).

⁷⁸ Sobre a carreira destes cantores, ver a tese de doutoramento de Saskia Willaert, *Italian Comic Opera in London, 1760-1770*. Londres: King's College, University of London, 1999 (disponível em <https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/files/2926670/DX205691.pdf>, acedido a 19 de Junho de 2016).

⁷⁹ A presença do casal Boselli encontra-se também documentada nos livros de registos de impostos de maneo: «Felipe, dançarino, e sua mulher, Rosa, 10\$000; Pago o primeiro e segundo semestre» (AHTC, Décima da Cidade, liv. 755 M, 1765, f. 50 v e liv. 754 AR, 1765, f. 33 v e f. 34).

⁸⁰ Os livros de registo do pagamento da Décima de maneo apontam Margarida [Margarita Franco], Rosa Petrai, Pascoal [Trepani], Baltasar [Baldassare Barrettiere], como tendo «[p]ago o primeiro semestre e ausente no segundo como constou em revista», uma informação que contradiz aquelas recolhidas nos folhetos mencionados (AHTC, Décima da Cidade, liv. 755 M, 1765, ff. 51-51v). Regista-se também um bailarino Franck[?]: «Pago o primeiro semestre e ausente no segundo como constou em revista» (AHTC, Décima da Cidade, liv. 755 M, 1765, f. 51 v e liv. 754 AR, 1765, ff. 33v-34).

operáticas italianas, dignas dos teatros régios, contaram também com a orientação do «mestre de combatimentos», Francisco Rainoldi, e com o trabalho do cenógrafo Silvério Manuel Duarte.

Goldoni não foi esquecido e regressou mais uma vez aos palcos do Teatro do Bairro Alto com a comédia *A doente fingida* (*La finta ammalata*), traduzida e publicada nesse ano, na oficina de José da Silva Nazaré, como *A doente fingida e o médico honrado*, muito provavelmente interpretada pelos cómicos portugueses. O sumário da temporada, inscrito nas *Contas do Teatro do Bairro Alto*, revela que os bailarinos também representaram seis comédias, faladas em italiano, sobre as quais mais nada se sabe (CTBA, f. 14v)⁸¹.

Na Primavera de 1766, a companhia italiana ainda levou à cena o *dramma giocoso per musica*, *L'amore artigiano*, de Goldoni, que serviu para festejar aniversário da rainha, a 31 de Março⁸². Com música de Gaetano Latilla, cenografia de Silvério Manuel Duarte e coreografia de Antonio Ribaltone, o espectáculo contou com a interpretação dos cantores Guiseppe Giustinelli, Angiola Sartori, Gaetano Quilici e Leopoldo Michelli. Do elenco contratado inicialmente, retiraram-se Antonio Mazziotti, que foi para o Seminário da Patriarcal⁸³, e Magdalena Tognoni Berardi, tendo sido substituídos por Veronica Gherardi e Giuseppe Gherardi, que vieram do Teatro da Rua dos Condes⁸⁴. Cecília Rosa de Aguiar foi a única cantora portuguesa a representar com o grupo italiano, o que já acontecera no ano anterior quando substituíra a enferma Magdalena Tognoni Berardi, em *Zenóbia* e *Semiramide riconosciuta*. Tal como previsto, em Julho de 1766, a companhia lírica italiana retira-se.

Entre o dia 5 de Julho de 1765 e 5 de Julho de 1766, fizeram-se «135 récitas italianas e portuguesas, benefícios, comédias dos dançarinos em italianas faladas, oratórias pela Quaresma de 1766»: 91 récitas entre 5 de Julho de 1765 e o Sábado de

⁸¹ O Teatro de Salvaterra, ao longo da temporada de 1770, também incluiu no seu repertório textos interpretados por bailarinos, como indica Manuel Carlos de Brito: «Spoken drama was thus interspersed among the operatic performances and performed by the dancers and the singers themselves. The following Goldonian titles were performed by the dancers up to 1771: *O amor paterno* (1764), *O servitor di due padroni*, *O amante militar* and *A bottega del caffè*» (1989, p. 46).

⁸² O texto tem a sua tradução portuguesa: *O amor artífice. Drama jocoso para música, para se representar no nobre Teatro do Bairro Alto na Primavera de 1766*. Lisboa: Oficina de Pedro Ferreira. Contém a dedicatória: «Pela gloriosa concorrência dos anos S.R.M. A senhora D. Maria Vitória Bourbon Bragança, rainha reinante de Portugal».

⁸³ AHTC, Décima da Cidade, liv. 755 M, 1766, f. 45.

⁸⁴ De acordo com a informação registada no livro de Maneios 755 M, de 1766, o casal de cantores pagou o imposto na freguesia de S. José, à qual pertence o Teatro da Rua dos Condes: «Pagou na freguesia de S. José como fez certo por conluimento do livro respectivo, fólho 192» (f. 46 e f. 46v).

Aleluia de 1766 e 44 entre a Páscoa e 6 de Julho de 1766 (CTBA, f. 14v). A luxuosa «época dos italianos» foi financiada por uma nova sociedade constituída pelo núcleo empresarial do Teatro do Bairro Alto, que já incluía Bruno José do Vale, e dois novos parceiros, Matias Ferreira da Silva e António José Gomes. Os lucros e perdas foram repartidos equitativamente, «levando os sócios de fora metade entre ambos e os donos do teatro levaram outra metade» (CTBA, f. 14 v). A metade pertencente aos donos do teatro foi repartida em um quarto para João Gomes Varela e um quarto para Bruno José do Vale e Francisco Luís; a outra metade foi distribuída pelos sócios «de fora», não se conhecendo ao certo o quinhão que coube a cada um. A distribuição acordada é representada pelo seguinte esquema:

2/4	2/4
João Gomes Varela	Matias Ferreira da Silva e António José Gomes
Francisco Luís	
Bruno José do Vale	

 Donos do teatro

 Sócios externos

Os 135 espectáculos renderam a soma considerável de 16.060\$132 réis, que se devia dividir por dois, cabendo 8.030\$066 réis a cada uma das duas partes interessadas. Mas, e segundo se indica nas *Contas do Teatro do Bairro Alto*, os «donos da casa» ganharam mais 1.032\$000 réis decorrentes de um outro ajuste, que vem descrito de forma incompreensível (CTBA, f. 14v⁸⁵) e, deste modo, terão recebido 9.062\$066 réis, aos quais se acrescentavam, finalmente, os proveitos das rendas das casas e do botequim, totalizando 9:403\$666 réis (CTBA, f. 15). As despesas do teatro, porém, atingiram uns vertiginosos 24.365\$733 réis⁸⁶. A grandiosa temporada de ópera da casa do Bairro Alto terminou com a divisão do prejuízo contabilizado em 12.326\$866 réis.

⁸⁵ Escreve-se: «Toca mais de dinheiro cobrado que o caixa todas as noites de ópera carregava 8\$000 réis para aluguel da casa na forma do ajuste se fez a conta a 129 que se pagaram a 8\$000 réis e seis que faltam para a conta de 135 – 1032\$000 réis» (CTBA, f. 14v).

⁸⁶ Diz-se a «Despesa que foi examinada entre todos sócios e aprovada e paga de tudo que pertencia o gasto do teatro e se liquidaram» (CTBA, f. 15), não se apresentando a listagem dos gastos.

Francisco Luís, incapaz de suprir os encargos acumulados em 1.130\$521 réis, que haviam sido saldados pelo companheiro Gomes Varela a título de empréstimo, acabou por vender a sua quota-parte ao sócio mais recente, Matias Ferreira da Silva, que aceitava o ónus. Em Maio de 1766, a escritura de cessão e trespasse definiu que o sócio cedente receberia o valor de um conto e duzentos mil réis em três *tranches*, a primeira das quais seria paga de imediato no acto da escritura – 600\$000 réis «em moedas de ouro correntes neste reino» (ADL 18). A escritura especifica que a transacção incluía a quarta parte do negócio pertencente a Francisco Luís, assim como o rendimento das casas anexas ao teatro. Matias Ferreira da Silva adquiriu também «a acomodação que ele, cedente, para si fez à sua custa na mesma casa de ópera» (*idem*)⁸⁷. O sócio cessionário comprometeu-se, por sua vez, a pagar mais 300\$000 réis em Setembro de 1766 e os restantes 300\$000 réis em Janeiro de 1767. O primeiro pagamento fica comprovado por uma escritura assinada na data prevista, a 30 Setembro de 1766 (ADL 19), mas o segundo pagamento só irá efectuar-se a 7 de Janeiro de 1768 (ADL 22), um ano após a data acordada.

A partir de Maio, Ferreira da Silva passou a assumir as funções de empresário do Teatro do Bairro Alto, comprometendo-se com o empreendimento teatral durante oito anos. Até 1775, ano em que terminava o contrato de arrendamento com o conde de Soure, teria de contribuir sem falta para o pronto pagamento da renda, sendo também obrigado a contribuir com a quarta parte das despesas do teatro:

[P]or ele, Matias Ferreira da Silva, foi dito que ele assim aceita esta cessão e trespasse e toma e remove sobre si a obrigação que lhe fica tocando de concorrer com a sua parte os pagamentos da renda do dito palácio e de concorrer com a quarta parte das despesas da dita sociedade que daqui em diante se houverem de fazer, como sócio e interessado que fica sendo na dita quarta parte, e finalmente remove sobre si o bom e mau sucesso do dito arrendamento da dita sociedade, como sub-rogado no lugar do dito cedente, e se obriga tirá-lo, a paz e a salvo, de todas as obrigações, a que o dito cedente estava obrigado, por causa [25v] do dito arrendamento e sociedade e contas dela; estando tão bem presente o dito João Gomes Varela, por ele foi dito que se necessário presta a sua outorga e consentimento a esta cessão e trespasse e aceita a obrigação que nela lhe faz o dito cessionário Matias Ferreira da Silva de lhe pagar pelo cedente tudo quanto este lhe deve do que por ele tem suprido, como fica dito neste instrumento. (ADL 18)

⁸⁷ Um dos alojamentos construídos no pátio do palácio do Conde de Soure.

Podemos antecipar, desde já, que este foi o início de um mau negócio e de uma longa inimizade, que se arrastou durante anos pelos tribunais da cidade, pois Matias Ferreira da Silva rejeitará a incumbência de tirar Francisco Luís «a paz e a salvo, de todas as obrigações a que o dito cedente estava obrigado, por causa do dito arrendamento e sociedade e contas dela», ou seja, recusará o pagamento da dívida do antigo empresário, assim como o ónus do mau sucesso da empresa.

II.5. O período dos cómicos portugueses (Julho de 1766 – Carnaval de 1767)

No início de 1766, forma-se uma companhia «independente» entre alguns dos actores conhecidos dos palcos lisboetas. A 30 de Janeiro, Pedro António Pereira, José Félix, Rodrigo César, António Jorge, João de Sousa e António Manuel reuniram-se no cartório do tabelião José Manuel Barbosa, onde assinaram uma escritura de obrigação e constituição de uma «companhia de cómicos portugueses para estarem prontos a representarem em uma ou mais casas de ópera que nesta corte se abrir ou nas que já actualmente trabalham» (ADL 17).

A companhia não se propunha a preparar e executar espectáculos, mas a assegurar determinadas condições laborais dos seus elementos, que ficavam obrigados a cumprir o acordo sob ameaça de pesadas sanções. Assim, os actores combinaram entre si representarem sempre juntos numa união sólida e inquebrável, unidos como um só corpo colectivo: «[O] corpo desta companhia ficará sempre inseparável no ministério de representar porque o não poderá fazer sem que todos convenham na separação» (ADL 17). Do mesmo modo, a agregação de um novo membro só era possível com o consentimento de todos os elementos: «Que qualquer pessoa de qualquer estado que for que se quiser agregar a esta companhia será por todos aprovada e nela será admitida sujeitando-se por escritura às condições e penas que nela se expressar» (*idem*). Além de concordarem em representar juntos, os contratos individuais com os empresários terão de ser aceites por todos:

Que esta companhia estará pronta [55v] a representar em qualquer casa de ópera que se fizer ou nas que estão feitas com tanto que o empresário ou dono da casa se ajuste com a companhia a respeito do que cada um deve vencer, cujos preços serão estipulados pela mesma companhia ou por cada uma récita, ou por mês ou por ano. E pelo que entre si ajustarem e concordarem com o empresário dono da casa poderão celebrar seu contrato a que todos ficarão sujeitos, constando dele que a maior parte das pessoas desta companhia

o assinarão sem nisto porem dúvida alguma; Que nenhuma pessoa da companhia poderá abrir preço do que deve ganhar para si e seus companheiros sem que primeiro estes lhe dêem essa faculdade por escrito, e de outro modo não terá efeito o que por ele for ajustado. (ADL 17)

Como se pode ler, qualquer alteração relativa aos valores dos ordenados teria de ser registada por escrito e assinada por todos os elementos. A companhia formava-se como uma associação de protecção dos interesses dos actores, vislumbrando-se um carácter sindical *avant la lettre* que permitia regular ordenados e controlar as condições de trabalho ajustadas com os empresários. Aqueles que desfizessem o vínculo ou quebrassem as condições do ajuste incorriam em pena severíssima: o transgressor era sujeito a «pagar de pena pelo melhor e mais bem parado de seus bens» e era degredado durante um ano para África.

O mentor da iniciativa talvez tenha sido Pedro António, pois as reuniões sobre os contratos faziam-se em sua casa, mas ficam em suspenso as razões que o levaram, a ele e a José Félix, Rodrigo César, António Jorge, João de Sousa e António Manuel, a constituir esta associação que controlava os interesses mútuos dos seus elementos. Porventura, a contratação dos cantores italianos desencadeou divergências entre os actores e empresários ou entre os próprios actores, e note-se que nenhum destes nomes consta do elenco do Teatro do Bairro Alto em 1765. Sabe-se, no entanto, que ficaram juntos no Bairro Alto até à temporada de 1770-1771, com excepção de António Manuel, que integrou o elenco no segundo mês da temporada de 1767-1768 (CTBA, f. 41), afastando-se da actividade do teatro no quarto mês desse ano (f. 59); contudo, regressou em Janeiro para fazer uma comédia (f. 112) e, por fim, tomou um lugar estável na companhia a partir da temporada de 1769-1770, excluindo-se, pois, a hipótese de a sua ausência se ter devido a uma sanção que o «desterrasse».

A 6 de Julho de 1766, alguns dias após a partida da companhia lírica italiana, os cómicos portugueses da companhia do Teatro do Bairro Alto constituíram uma sociedade com João Gomes Varela, Bruno José do Vale e o «homem de negócios», Matias Ferreira da Silva. É plausível admitir que a iniciativa tenha partido dos elementos que formaram a companhia a 30 de Janeiro desse mesmo ano. Por sua vez, António José Gomes deixa de ser parte interessada no negócio, embora mantenha relações com o teatro durante o ano de 1767, enquanto procurador de Ferreira da Silva que lhe deu poderes para tratar de toda a matéria forense e contabilística decorrente da

actividade do teatro (ADL 21). A gestão do espaço teatral foi confiada aos actores durante sete meses e até 3 de Março de 1767 fizeram-se 104 réeitas⁸⁸, que renderam à casa 1.211\$000 réis. O lucro proveniente dos espectáculos, somado às rendas, perfez 1.476\$200 réis, enquanto os encargos da empresa ficaram apenas por 160\$000 réis. Desta vez os sócios puderam repartir entre si 1.316\$200 réis, um valor que constitui o melhor resultado financeiro desde a abertura da Casa da Ópera do Bairro Alto e que contrasta com a enorme perda decorrente da «época dos italianos».

No *Hebdomadário Lisbonense* de 19 de Julho, os cómicos portugueses anunciavam a obrigação de executar «comédias, tragicomédias, óperas, entremezes», apesar de verem «alguma decadência no mesmo teatro»⁸⁹. Para alcançar os objectivos, contam, segundo a notícia, com a «protecção dos seus nacionais, como também de todas as nações estrangeiras». Apenas se sabe que, no dia 17 de Julho, estreou o espectáculo *As lágrimas da beleza são as armas que mais vencem* (*Las armas de la hermosura*), de Caldéron de la Barca, com toda a companhia de cómicos portugueses (*ibidem*). Na publicação do texto, em 1784⁹⁰, constam doze personagens e um número incerto de outras figuras, que terão sido distribuídas pelos catorze elementos que formavam a companhia em 1766 e que ficará conhecida como a Companhia dos Cómicos Portugueses. O grupo mantinha os actores mais «antigos» do Bairro Alto – Cecília Rosa de Aguiar, António José de Paula, João Florêncio, João de Sousa, Lourenço António «Bicho» e Teresa⁹¹ – e aqueles que foram transitando do Teatro da Rua dos Condes para o teatro do palácio do conde de Soure: Rodrigo César, em 1763, e António Jorge e José Félix, em 1764. Neste mesmo ano, é de salientar a transição de figuras de relevo como a cantora Maria Joaquina e seu pai, Francisco Xavier Vargo, o actor e bailarino Pedro António Pereira, acompanhado pela bailarina Lucrezia Battini, sua mulher, e, ainda, João de Almeida e José da Cunha, que também passaram a fazer parte da companhia a partir do Verão de 1766⁹².

⁸⁸ A descrição do acordo parece-nos pouco clara: «[O]s ditos arrendaram o teatro aos donos a percas e ganhos, fazendo uma parte à casa de 8\$000 réis em cada dia que houvesse ópera e todo o espólio que se fizesse novo durante este contrato» (CTBA, f. 19). Há uma contradição relativa ao número de réeitas: contabilizam-se 104 réeitas (f. 19), mas diz-se que o botequim pagou 106 dias de rendas (f. 19v).

⁸⁹ *Hebdomadário Lisbonense*, n.º 3, 19/7/1766 (Biblioteca Nacional de Portugal).

⁹⁰ *As lágrimas da beleza são as armas que mais vencem*. Lisboa: Oficina de Domingos Gonçalves, 1784.

⁹¹ Os cómicos continuam a constar da lista da «Gente da ópera desta freguesia [das Mercês]», incluída no livro de registo de cobrança de impostos relativo aos arruamentos, Décima da Cidade, liv. 755 AR, 1766, ff. 20-21.

⁹² Segundo o registo do livro de maneios, «Pedrinho, cómico, e sua mulher, dançarina», começam a receber os seus salários no segundo semestre: «Sem exercício no primeiro semestre e só se cobrou o segundo em que exercitou»; a mesma informação é dada em relação a Francisco Xavier Vargo e sua filha,

Durante a gestão dos cómicos portugueses, confirma-se a presença de Francesca Battini e de Luigi Berardi, que terão renovado contrato⁹³, e entraram novos bailarinos para a Casa da Ópera do Bairro Alto. Da já mencionada lista de «Gente da ópera desta freguesia», constam Antonio Ribaltone, Carlo Vitalba, «Madame Laurete»⁹⁴, sendo incertas as datas de actividade. «Anna Petraçane» ter-se-á apresentado em cena, mas foi expulsa do reino por ordem real, sendo as causas desconhecidas⁹⁵. Limitados às poucas notícias sobre o repertório e sobre a formação do grupo dos bailarinos, anunciamos, contudo, a integração de Francesco Xavier Todi na lista de «gente da casa da ópera» da freguesia das Mercês, o violinista que casará com a jovem Luísa de Aguiar em 1769⁹⁶.

II.5.1. A equipa artística em 1767-1768

A temporada de 1767-1768 principiou com poucas alterações na constituição da companhia de cómicos, que continuaram a pagar impostos e a trabalhar no palácio do conde de Soure, tal como atestam os livros das Décimas da Cidade⁹⁷. As *Contas do Teatro do Bairro Alto* incluem, no rol de pagamentos anuais referentes a 1767, além dos cómicos ajustados na temporada anterior, mais dois nomes de relevo na equipa: Luísa, irmã de Cecília, cuja voz e qualidades interpretativas terão rápido reconhecimento, e Silvestre Vicente, que já havia cantado e representado no Teatro da Rua dos Condes⁹⁸. Por sua vez, Maria Joaquina continuou a acompanhar as cantoras do Teatro do Bairro Alto, adivinhando-se a sua aptidão para interpretar papéis de elevado grau de exigência vocal. A excelência técnica e artística reunia-se, agora, na Casa da Ópera do Bairro Alto, que também integrava Pedro António Pereira e sua mulher, com «obrigação de representarem e dançarem» (CTBA, f. 25). António Manuel, que também havia

Maria Joaquina, José da Cunha e João de Almeida (AHTC, Décima da Cidade, liv. 755 M, 1766, ff. 47-49 v).

⁹³ Pagam o imposto referente ao primeiro e segundo semestres de 1766 (AHTC, liv. 755 M, 1766, ff. 47-47v).

⁹⁴ De acordo com o Livro 755 M, os bailarinos, cujos nomes surgem grafados, segundo a nossa leitura da caligrafia, «Rebaltão» [Antonio Ribaltone] «Vitaval» [Carlo Vitalba] e a dita «Madame Laurete», estão ausentes antes do vencimento ou sem exercício antes do vencimento (ff. 46v-47).

⁹⁵ AHTC, Décima da Cidade, liv. 755 M, 1766, f. 47.

⁹⁶ Mário Moreau indica que «o seu nome figura no livro de inscrições da Irmandade de Santa Cecília com a data de 11 de Agosto daquele ano [1766]» (1981, p. 58).

⁹⁷ Registam-se os seguintes nomes: Pedrinho e sua mulher [Lucrezia Battini], Cecília Rosa de Aguiar, Francisco Xavier, Maria Joaquina, José Félix, João de Sousa, António Jorge, Rodrigo [César], José da Cunha, Lourenço António «Bicho», António José de Paula, João Florêncio, Teresa, João de Almeida (AHTC, Décima da Cidade, liv. 756 M, 1767, ff. 44-47v).

⁹⁸ Embora não haja informação sobre as suas obrigações no Teatro do Bairro Alto, o contrato de 1764 indica que Silvestre Vicente também cantava (ADL 14).

pertencido à empresa de Agostinho da Silva, trabalhou de forma intermitente ao longo da temporada teatral.

As danças continuaram a ocupar um lugar de destaque no palco do Bairro Alto e para a temporada de 1767-1768 foram ajustados, em Cádis, Peppa Olivares, Giovanni Neri e Elisabetta Contrucci⁹⁹. Por sua vez, «Vicência pequena» e Luigi Grazioli, *Il Schizza*, foram contratados em Lisboa (CTBA, ff. 26-26v). Nas *Contas do Teatro Bairro Alto*, registam-se, ainda, Luigi Berardi, já conhecido da empresa teatral da Rua da Rosa, Paolo Orlandi, mestre de dança¹⁰⁰, e Nunziata¹⁰¹, que veio para Lisboa acompanhada pela mãe e pelas irmãs e terão morado juntas em casas pagas pelos empresários do teatro (CTBA, f. 31)¹⁰². A Vincenza, dita «pequena» (por ser, talvez, muito jovem), foi contratada «nesta cidade com seu pai e tutor Giuseppe Paggi» (CTBA, f. 26), que chegou a pagar o imposto indispensável ao exercício de uma profissão, enquanto responsável pela filha menor¹⁰³. Acrescenta-se a presença fugaz de um «Joanino» em debandada, que deixou à empresa uma dívida de 24\$000 réis, que «se lhe tinha mandado dar para se lhe descontar no ordenado» (CTBA, f. 27). Em dado momento, durante a temporada, um «dançarino novo, Monsieur Pasabiló, que veio de Londres», introduziu *pas de deux* novos (CTBA, f. 28). Ao longo de dez meses, os bailarinos interpretaram, no mínimo, onze danças intituladas *O engenho do açúcar*, *A boa vista de sala real*, *O carácter jardineiro*, *A academia de pintura*, *As quatro partes*

⁹⁹ Os nomes dos bailarinos, tal como se encontram grafados nas *Contas do Teatro do Bairro Alto*, levantam dúvidas quanto à sua fixação, pois o escriturário escreve de acordo com as sonoridades dos nomes e, além da constante flutuação da forma escrita, só se assenta ou o nome próprio ou o apelido. «Centruxe» ou «Contruxe» poderá ser Elisabetta Contrucci, identificada no libreto da ópera *Artaserse, dramma per musica del signor abbate Metastasio poeta cesareo da rappresentarsi nel teatro di Lucca nell'autunno dell'anno 1757* (libreto acessível no sítio <http://www.internetculturale.it>, acedido a 4 de Janeiro de 2016).

¹⁰⁰ Embora grafado, ao longo da escrita contabilística referente à temporada de 1767-1768, como «Irlande, mestre», aparece uma ocorrência ao «mestre Paulo Orlande o qual pela Páscoa não saiu com elas por adoecer na semana de Ramos» (CTBA, f. 28), nome que corresponde ao registo do imposto da Décima em 1767: «Orlande, dançarino, quatro mil e oitocentos réis, 4800, Pago o primeiro e segundo semestre» (AHTC, Décima da Cidade, liv. 756 M, 1767, f. 48).

¹⁰¹ Grafado «Nuciatina», (f. 26v), «Nuciate» (f. 29v), «Luciate» (f. 31v), e, ainda, nos livros de registos dos impostos da Décima da Cidade, escreve-se «Nunciata Tomê» (AHTC, Décimas da Cidade, liv. 756 M, 1767, f. 48). Uniformizaram-se as diferentes formas para o nome italiano Nunziata, ficando por identificar o apelido da bailarina.

¹⁰² Apenas ocorre uma menção às irmãs da bailarina nas *Contas*, mas, ao compararmos o seu ordenado com o dos colegas, verifica-se que ele é bastante superior, o que nos leva a deduzir que o dinheiro seria distribuído pelas irmãs.

¹⁰³ O nome aparece grafado de forma diferente: «José Poxe, pai da dançarina pequena, nove mil e seiscentos réis, 9600, Pago o primeiro semestre e ausente no segundo como constou em revista» (AHTC, Décima da Cidade, liv. 756 M, 1767, f. 48 v).

do mundo, A rosa do vento, Os trombeteiros, As carapuças, O fandango, Arlequim soberano suposto e Jardim transparente (CTBA, f. 28 e f. 79).

Desde a sua abertura, o teatro necessitaria de músicos para acompanhar os bailarinos e os cantores que foram sendo contratados desde 1762, mas as notícias sobre a constituição da orquestra só ocorrem, nas *Contas*, em folhas de pagamentos diários referentes a 1767-1768 e a 1769-1770. Na época teatral de 1767, em cinquenta folhas de registo dos salários dos instrumentistas, não se observam alterações significativas na formação da orquestra, que se compunha por cerca de onze instrumentos de corda, dois oboés, duas trompas, um rabecão pequeno e um cravo¹⁰⁴. Com cerca de dezasseis cómicos, dezassete instrumentistas e oito bailarinos, confirma-se a existência de uma companhia numerosa (quarenta e um intérpretes) sustentada por uma empresa ambiciosa, cuja constituição e organização permitia oferecer espectáculos de qualidade, sem esquecer a quantidade e diversidade de textos e autores.

II.5.2. O repertório

A identificação do repertório da temporada de 1767-1768 é beneficiada pelo aumento considerável de dados inscritos nas *Contas do Teatro do Bairro Alto*, sendo as informações extraídas dos róis dos gastos mensais que se fizeram ao longo de dez meses. O registo mensal das dezenas de pagamentos não se encontra, no entanto, organizado, sendo pontuais as menções aos títulos dos espectáculos preparados pelas diversas equipas de trabalho e representados pela companhia. Começam por se assinalar as despesas referentes ao período da Quaresma.

Enquanto os empresários prepararam as casas dos bailarinos italianos, comprando todo o recheio necessário às comodidades das habitações, os pintores, alfaiates e carpinteiros começavam a preparar os espectáculos da temporada no primeiro dia da Quaresma, registando-se nas *Contas* os pagamentos das equipas e dos materiais necessários à execução dos cenários e trajes de cena, desde os alfinetes às ferragens (CTBA, ff. 31-35v)¹⁰⁵. Os bailarinos já ensaiavam as danças e os actores estudavam e ensaiavam os seus papéis, havendo registo de pagamentos a Manuel José Neves, contratado para ensaiar e apontar, que recebeu por entregar as partes da comédia de

¹⁰⁴ Ver Parte III.2.3. Os músicos

¹⁰⁵ Uma vez que os títulos apresentados nesta secção foram somente extraídos das *Contas*, passaremos a indicar apenas o número do fólio.

Goldoni *O mentiroso* (*Il bugiardo*). Há, também, registo do pagamento da cópia e partes de *Cipião na Espanha* (*Scipione nelle Spagne*) de Apostolo Zeno e da cópia do texto *O seu sangue e a vida*¹⁰⁶. O cenário da primeira parte da comédia *O mágico de Salerno* (*El magico de Salerno*) de Juan de Salvo y Vela, que só será estreada em Outubro, começa já a ser construído, sendo compradas doze tábuas de estiva (f. 34v). As composições musicais, indispensáveis à actividade da casa da ópera, terão sido entregues aos intérpretes, pois pagaram-se árias encomendadas para Cecília Rosa e Maria Joaquina e as músicas para as danças (f. 34). Com o coreógrafo Paolo Orlandi doente desde a semana de Ramos, Neri fez «uns concertos para remediar até o dia três de Maio» (f. 28). A sala de espectáculos foi arranjada com novos estofos para a plateia (f. 34) e a azáfama ter-se-á intensificado com a proximidade do dia de Páscoa: fizeram-se ensaios de noite, à luz de velas, até Sábado de Aleluia e os carpinteiros e pintores tiveram de fazer serões, mas no Domingo de Páscoa, dia 19 de Abril, a Casa da Ópera do Bairro Alto recebeu o público e a temporada foi inaugurada.

No dia 3 de Maio, os bailarinos apresentaram duas danças novas com coreografia do recobrado Orlandi, intituladas *Dança do engenho do açúcar* e *Dança da boa vista da sala real*. Entre 19 de Maio e 19 de Junho prosseguiu o labor artístico, havendo menção a uma comédia de Pedro António Pereira em que os cómicos usaram máscaras e Lourenço António interpretou um Arlequim (f. 43). Fizeram-se pagamentos de música para as danças e de árias para os cómicos: três para Cecília Rosa, duas para Maria Joaquina e uma para José da Cunha (f. 43v). *O mágico de Salerno* continuou a ser preparado (f. 43) e no dia 27 de Junho fez-se mais um pagamento aos carpinteiros que trabalharam durante uma semana no dispositivo cénico, adivinhando-se a complexidade da produção deste espectáculo (f. 52).

Os trabalhos da casa da ópera intensificaram-se no Verão, sendo notória a preferência dos empresários pela dramaturgia castelhana. Entre 19 de Junho e 19 de Julho (ff. 52-53), pagou-se a cópia da comédia e as partes de *O raio da Andaluzia* (*El rayo de Andalucía y el Genizaro de España*) de Cubillo de Aragón. Ainda nesse mês, Manuel José Neves recebeu o pagamento pelas cópias de *Astúcias de Escapim* (*Les fourberies de Scapin*) de Molière e de *Domine Lucas* (*El domine Lucas*) de José de Cañizares, cujas partes encadernadas terão sido entregues aos actores, enquanto os alfaiates do teatro confeccionavam o vestuário para o espectáculo que terá incluído uma

¹⁰⁶ Não se conseguiu identificar nem o autor nem o texto correspondente a este título.

ária composta pelo pai das jovens cantoras do teatro, Manuel José de Aguiar. A *Dança dos pintores*, com coreografia de Paolo Orlandi, terá sido apresentada entre Junho e Julho, registando-se pagamentos com a confecção dos trajes dos bailarinos ao longo deste período.

Entre 19 de Julho e 19 de Agosto, a empresa teatral continuou a trabalhar em redor da dramaturgia castelhana (ff. 62-62v), escolhendo-se dois textos de Calderón de la Barca: *A vida é sonho* (*La vida es sueño*) e *Apeles e Campaspe* (*Darlo todo y no dár nada, Apeles, y Campaspe*), cujo espectáculo terá sido complementado com a *Dança de Apeles*. Nos dias 24, 25 e 26 de Julho fizeram-se três récitas de *O raio da Andaluzia* e, entre 31 de Julho e 2 Agosto, subiu ao palco outra comédia castelhana – *Amar à moda* (*Amor al uso*) de Antonio Solís. A tradução de *El desdén con el desdén* de Agustín Moreto foi representada pelos cómicos portugueses em 13 e 14 de Agosto, fazendo-se duas récitas da comédia que terá sido vertida em língua portuguesa pelo actor Pedro António. O dramaturgo português António José da Silva não foi esquecido pelo público lisboeta e, no início de Agosto, a comédia *As variedades de Proteu* regressou ao Bairro Alto, com música de João Pedro de Almeida Mota¹⁰⁷. Cecília Rosa de Aguiar cantou uma ária nos espectáculos que também terão sido apresentados na primeira quinzena de Agosto (f. 66). No quinto mês da temporada teatral (19 de Agosto a 19 de Setembro), os empresários procederam ao pagamento da cópia de partes da comédia de João de Matos Fragoso *O sábio em seu retiro* (*El sabio en su retiro, y villano en su rincon, Juan Labrador*), a qual incluiu música para um coro e, pelo menos, uma ária encomendada para a voz de Cecília Rosa de Aguiar. No mesmo período, a comédia foi representada cinco vezes, tendo sido necessário comprar os doces que compunham a cena para cada um dos espectáculos. Assinalam-se, ainda, nas contas referentes ao mesmo período, compras para *Aspásia na Síria*, para outra comédia de Pedro António Pereira e para mais uma dança nova.

O sexto mês da temporada teatral da Casa da Ópera foi assinalado pela estreia do complexo e trabalhoso espectáculo *O mágico de Salerno*, que vinha a ser preparado desde a Quaresma (ff. 79-80). Os actores e actrizes fizeram ensaios durante todo o mês (f. 79v) e os bailarinos estudaram os movimentos de Paolo Orlandi, que preparava *O jardim transparente*. Fizeram-se pagamentos aos alfaiates e aos pintores no dia 10 de

¹⁰⁷ Designado apenas por «João Pedro», o músico é reconhecido por David Cranmer, que propõe a identidade do compositor como sendo João Pedro de Almeida Mota, nascido em Lisboa, em 1744, e falecido em 1817.

Outubro e compraram-se «chapéus e cabeças dos anões». A quinta folha de pagamento diário da orquestra indica que, no dia 18 de Outubro, já se tinham pagado três dias às «gentes dos bastidores» que moviam os dispositivos cénicos¹⁰⁸ (f. 85). Os cartazes com as informações sobre os espectáculos foram distribuídos até 26 de Outubro. Ainda se registam múltiplos pagamentos até finais de Outubro – do último rol dos pintores a 18, do rol dos carpinteiros a 17 e, ainda, de um rol dos pedreiros a 24.

Apresentada a primeira parte de *O mágico de Salerno*, os actores receberam, logo entre os dias 19 de Outubro e 19 de Novembro, os diálogos da *Segunda Parte de O mágico de Salerno*, juntamente com as partes de *Córdova restaurada, ou Amor da pátria*, que já havia sido representado em 1764. Carpinteiros, pedreiros e pintores continuaram a trabalhar e a receber os salários ao longo do mês, fazendo-se já compras para *O mágico* (ff. 88-89). Há menção a mais uma cópia de outra comédia de Pedro António (sem menção ao título) e de duas árias para Maria Joaquina. Os registos de compras e salários pertencentes ao oitavo mês (19 de Novembro a 19 de Dezembro) são parcos em informações relativas ao repertório do teatro, mas há notícias de pagamento de partes que Manuel José Neves tirou de *O doente imaginativo* (*Le malade imaginaire*) de Molière e da cópia de um entremez de Pedro António. Pela primeira vez, regista-se o pagamento de uma ária para Luísa de Aguiar, além das habituais encomendas para a irmã, Cecília Rosa, e para Maria Joaquina.

No mês do Natal e da passagem do ano, entre 19 de Dezembro e 19 de Janeiro, os trabalhos prosseguem na casa da ópera com mais despesas para a produção de *O mágico de Salerno* e para a *Dança do fandango*; compram-se tábuas para os carpinteiros e tecidos variados e de diferentes cores: cor de laranja, azul, castanho, carmesim, verde, cor-de-rosa, preto, sendo indicados «10 côvados de durante cor-de-rosa para Cecília» e «feitio do vestido de Maria Joaquina», «bordadura para o vestido do Berardi», «9 côvados de durante para Nunziata». Compraram-se quatro máscaras para a dança e mais adereços que poderão ter servido comédias ou bailados – sete vestidos brancos, dez chapéus, seis pares de castanholas. A música continuou a ser recebida pelos intérpretes – uma ária para Cecília, duas ditas para Maria Joaquina, música para os bailarinos e fez-se o pagamento da cópia da «música dos coxos». Os pintores, os alfaiates e os

¹⁰⁸ As folhas de pagamento diário incluídas nas *Contas do Teatro do Bairro Alto* registam, habitualmente, os salários referentes a um, dois ou três dias de espectáculo semanais, sendo indicado, de acordo com a nossa interpretação, o último dia de representação: «5.ª folha de pagamento de 3 dias da orquestra findos em 18 de Outubro de 1767». Neste caso, supomos que os trabalhadores receberam salários pelas récitas de 16, 17 e 18 de Outubro.

carpinteiros receberam os salários das semanas de 26 de Dezembro, de 2 de Janeiro e de 9 de Janeiro. Como se pode verificar, a actividade não abrandou na época de Natal, registando-se o pagamento de uma sege para compras no dia 24 e de seis segas para ensaios no dia 25 de Dezembro de manhã (ff. 104-105v). *O mágico de Salerno* terá sido representado nos dias 17, 18 e 19 de Janeiro, lendo-se, nas folhas de pagamento diário, que houve um reforço do elenco com a contratação de dois rapazes para cantar, comparsas e mais rapazes, mais três raparigas e, ainda, uma «Ana, irmã de Teresa» (CTBA, f. 111).

Entre 19 de Janeiro e 16 de Fevereiro representou-se mais um texto de António José da Silva na sala de espectáculos do palácio do conde de Soure; depois d'As *variedades de Proteu*, subiu à cena *Guerras de Alecrim e Manjerona*, também com música de João Pedro. Ao longo de quase um mês, preparam-se as festas carnavalescas de 1768, assinalando-se despesas para as «mascaradas»: tecidos para dois ou três fatos de Arlequim, «fivelas para correias dos Arlequins», uma máscara de Gracioso e três máscaras de cara¹⁰⁹. Também se fizeram pagamentos por partes de mais uma comédia e de mais um entremez de Pedro António e, ainda, de dois entremezes que não são identificados. Com a proximidade da Terça-Feira de Carnaval, que nesse ano recaiu no dia 16 de Fevereiro, distribuíram-se «cartazes e manifestos» até ao dia 1 de Fevereiro, o que permitia que os espectadores organizassem as festas com uma ou mais visitas ao Teatro do Bairro Alto (ff. 114-114v).

Entre 19 de Abril de 1767 e 16 de Fevereiro de 1768, o Teatro do Bairro Alto apresentou 150 espectáculos, que renderam 16.369\$270 réis. O total do dinheiro arrecadado pela empresa atingiu 17.110\$590¹¹⁰ réis e as despesas diárias da temporada somaram 16.629\$914, ficando um excedente de 480\$679 réis. Uma vez que o financiamento da temporada não implicou a formação de nenhuma sociedade com sócios externos, o lucro foi repartido pelos parceiros da casa, Matias Ferreira da Silva, Bruno José do Vale e João Gomes Varela (CTBA, ff. 129v-130).

¹⁰⁹ Entre as vinte ocorrências do termo «máscara», algumas indicam uma expansão do seu significado – a «máscara» pode designar o vestuário completo que identifica uma personagem, distinguindo-se da máscara de cara. Assim se justificam os pagamentos «Rol dos galões para máscaras das danças» (CTBA, f. 44) ou o gasto que se fez em fazenda que veio para consertar as máscaras do dueto dos Sabbatinis (f. 289). As «máscaras», que deviam ser requintadas, chegavam a ser alugadas, dando um rendimento extra ao Teatro do Bairro Alto (f. 12v, f. 282, f. 307).

¹¹⁰ Ao dinheiro cobrado da bilheteira e das rendas das casas, acrescentou-se a cobrança de uma dívida de 30\$000 réis (CTBA, f. 126).

II.6. A temporada de 1768-1769: a representação de *Tartufo* de Molière

Nas *Contas do Teatro do Bairro Alto*, a descrição da temporada de 1768-1769 resume-se à descrição do negócio entre os três sócios: Ferreira da Silva arrendou a sua quarta parte aos companheiros por 130\$000 réis e mais algumas casas, combinando-se o pagamento total de 430\$000 réis, independentemente dos ganhos ou perdas que viessem a suceder (CTBA, f. 132 e f. 334). A exigência de uma renda fixa, que assegurasse os ganhos e evitasse as perdas, talvez já fosse um sinal da desconfiança por parte de Ferreira da Silva em relação à gestão financeira do teatro depois do prejuízo da «época dos italianos» e, na verdade, a empresa encontrar-se-á em sérias dificuldades no ano seguinte. A quantia de 430\$000 réis foi entregue e «lançada na conta do Deve e Há-de Haver a fl. 334 e por isso não há conta deste ano» (CTBA, f. 132). Considerando suficiente o assentamento da verba, João Gomes Varela não dá qualquer informação sobre o exercício financeiro da casa da ópera relativo a esse ano. Descobre-se, no entanto, na exposição dos gastos com a contratação de bailarinos italianos, um breve comentário acerca de uma outra sociedade que se fez neste ano com os actores da companhia: «Conta dos dançarinos que vieram de Itália em 24 de Setembro de 1768 para dançarem no Teatro do Bairro Alto por conta dos cómicos portugueses que nesse ano também foram sócios com os donos da casa» (f. 254), mas não se dão a conhecer os meandros desse negócio. No dia de 24 de Setembro, chegaram a Lisboa Vittorio Perini, Francesca Pirotti e Francesco Pacini, os bailarinos contratados em Génova por António Jorge e que irão dançar durante dois anos no Bairro Alto (CTBA, f. 248).

Se as informações escasseiam na quantidade, as lacunas são compensadas, de alguma forma, pela qualidade das notícias existentes sobre o *Tartufo* ou *O hipócrita* – o único espectáculo do repertório da temporada de 1768-1769 que foi identificado até ao momento. O texto de Molière, traduzido por Manuel de Sousa, esteve em cena em Dezembro de 1768 com o seguinte elenco e distribuição de personagens: Francisco Xavier (Andreza, mãe de Ambrósio), Silvestre Vicente (Ambrósio), Cecília Rosa de Aguiar (Jacinta), António Manuel (Florindo, filho de Ambrósio), Maria Joaquina (Lauriana, filha de Ambrósio), António José de Paula (Valério, amante de Lauriana), José Félix (Alexandre, cunhado de Ambrósio), Luísa de Aguiar (Faustina, criada de Lauriana), João de Sousa (Ministro), José da Cunha (Escrivão) e, finalmente, Pedro António (Tartufo). A personagem é descrita no folheto, publicado em Lisboa, na oficina de José da Silva Nazaré, precisamente em 1768, como «Tartufo, jesuíta, hipócrita» e

para que não houvesse dúvidas na relação entre a representação da hipocrisia e os padres da Companhia de Jesus, Pedro António entrou em cena vestido de jesuíta. As reacções do público, de uma compreensível surpresa, foram comentadas por um diplomata italiano que assistiu à estreia, no dia 8 de Dezembro, numa carta que analisaremos mais adiante (AST 1)¹¹¹. Apesar de não terem representado neste espectáculo, António Jorge, João de Almeida, João Florêncio, Lourenço António, Rodrigo César e Teresa continuam a trabalhar na Casa da Ópera da Rua da Rosa das Partilhas¹¹².

II.7. A temporada de 1769-1770

Os operários e os artistas do Bairro Alto terão descansado após as festas do Carnaval, que terminaram na Terça-Feira, dia 7 de Fevereiro, e, em Março, voltaram à azáfama dos ensaios, das compras e da elaboração dos elementos cénicos que davam forma às ficções (CTBA, f. 140-141v¹¹³). A temporada iniciou-se com a contratação anual das irmãs Cecília e Luísa de Aguiar e dos já «habituais» João Florêncio, António José de Paula, Pedro António, Lourenço António «Bicho», Rodrigo César, João de Sousa, João de Almeida, José Cunha, Silvestre Vicente, agora com a sua filha¹¹⁴, e António Manuel (CTBA, ff. 135-135v). José Félix, que se encontrava doente em Maio, regressará em Julho, enquanto o nome de António Jorge, que adoeceu no mesmo mês (CTBA, f. 148), não volta a aparecer, tendo, possivelmente, morrido. Maria Joaquina e o seu pai, Francisco Xavier Vargo, não foram contratados para representar durante esta temporada e o nome de Luísa de Aguiar deixou de aparecer no rol de pagamentos de Julho, mês em que casou com o violinista da casa, mais exactamente no dia 28¹¹⁵. A ausência das cantoras foi colmatada, a partir de Julho, com a contratação de Bernarda Maria, que se estreou no espectáculo *A esposa persiana* (CTBA, f. 169v). Desconhecem-se outras informações sobre Bernarda Maria, que recebeu um salário equiparado ao das «cómicas-cantoras», mas, ainda assim, inferior ao da «estrela» da

¹¹¹ Cf. IV.2. O *Tartufo* do marquês de Pombal.

¹¹² AHTC – Décima da Cidade, liv. 757 AR, 1768, ff. 20v-21v e f. 80.

¹¹³ O rol dos gastos refere-se aos pagamentos de Março e Abril, não sendo possível distinguir, na maior parte, os pagamentos que se fizeram antes e depois da inauguração da época.

¹¹⁴ Poderá ser Antónia Henriqueta, que representa em 1772 no Teatro do Bairro Alto, mas Silvestre Vicente tem mais filhos que representaram no Teatro do Bairro Alto, durante 1769, registando-se pontualmente os seus pagamentos diários (CTBA, f. 168v, f. 177, ff. 180-184, ff. 191-193).

¹¹⁵ ADL, Livro de Registos de Casamentos, 1761/1774, liv. C3, f. 20.

companhia, Cecília Rosa. Joana Inácia, com um pagamento inferior ao das cantoras, apresentou-se em Dezembro, continuando a trabalhar até ao Entrudo; em 1771 e 1772, fará parte da companhia. Os bailes voltaram a animar as noites da casa da ópera durante a temporada com as interpretações de Peppa Olivares, Giovanni Neri, Lucrezia Battini, que recebia ordenado conjunto com o marido, o actor e bailarino Pedro António, Vittorio Perini, Francesco Pacini, Francesca Pirotti e Paolo Orlandi. Vittoria Varrè integra o grupo no início da temporada, ficando ajustada por onze meses (CTBA, f. 135v), e Chequina volta à sala de espectáculos do palácio do conde de Soure em Outubro, tendo, porventura, casado nesse ano com Vittorio Perini¹¹⁶.

Estando Bruno José em Itália, a organização da época teatral de 1769-1770 foi gerida por João Gomes Varela com o apoio dos seus colaboradores. Logo no início do ano, em 23 de Janeiro de 1769, Manuel José Neves dirigiu-se à Real Mesa Censória, onde entregou *A mulher que não fala, ou O hipicondríaco* [sic], texto inspirado em *Epicoene or the silent woman* de Ben Jonson, que recebeu o parecer favorável à representação no dia 22 de Fevereiro, sendo devolvido ao requerente no dia 23 (Cf. Apêndice 1). As partituras musicais continuaram a ser encomendadas, assentando-se as remunerações relativas à composição de uma ária para Cecília Rosa e de cópias de música e danças. Por sua vez, as equipas de pintores, carpinteiros e alfaiates receberam dinheiro por duas semanas de trabalho, que terminaram no dia 25 de Março, véspera do dia de Páscoa. O teatro foi lavado e caiado, o candeeiro da plateia foi limpo e reparado, assim como os encostos da plateia, ficando a sala pronta para receber o público no Domingo de Páscoa (26 de Março). A época foi inaugurada com a apresentação de duas danças novas com coreografia de Paolo Orlandi – a *Dança dos moinhos* e a *Dança dos abarracamentos* – e com representação d’*O hipicondríaco* (CTBA, f. 136v), cujas partes terão sido entregues aos actores atempadamente, logo no início de Março, assentando-se a remuneração do copista (f. 140). O texto chegou a ser publicado em 1769, na oficina de José da Silva Nazaré, com informações na folha de rosto que talvez constituíssem novidades para os espectadores dos teatros públicos: a comédia foi «traduzida do idioma inglês ao gosto da Corte de Lisboa; para se representar no Teatro do Bairro Alto»¹¹⁷.

¹¹⁶ Regista-se o pagamento de uma casa em comum para os dois bailarinos (CTBA, f. 301).

¹¹⁷ É curiosa a referência ao «gosto da Corte de Lisboa», pois há um número considerável de folhetos que indica que as comédias são adaptadas ao «gosto do público português» ou ao «gosto do teatro português».

Em Abril, os revedores da Real Mesa Censória examinaram várias comédias e emitiram as respectivas licenças ao longo do mês: no dia 5, autorizaram a representação de *O doente imaginativo* de Molière, *O tambor nocturno* (*Le tambour nocturne, ou le mari devin*) de Destouches, *As irmãs rivais* (*Le sœur rivali*) de Chiari, e mais duas comédias – *A beata falsa* e *Aspásia em Síria* –, cujas autorias permanecem desconhecidas; no dia 8, acederam ao requerimento dos empresários, que pediam licença para pôr em cena a comédia *Licore* de Domingos Reis Quita e duas comédias de Goldoni: *A bela selvagem*, já conhecida do público do Bairro Alto, e *A viúva enfatuada* (*La donna di testa debole o sia la vedova infatuada*). Uma semana mais tarde, no dia 16, os censores admitiram a representação do texto *As inconstâncias da fortuna ou lealdade de amor* – uma tradução e adaptação do texto castelhano *Mudanzas de la fortuna y firmezas del amor*, de Monroy y Silva, levada a cabo por Nicolau Luís. O labor da empresa teatral prosseguiu sem sinais de abrandamento, havendo notícias de remuneração dos copistas, que entregaram as cópias e partes das seguintes comédias: *O tambor nocturno*, *O doente imaginativo*, que regressa ao palco da Rua da Rosa, *As inconstâncias da fortuna ou lealdade de amor*, *Licore*, *Alexandre na Índia* (*Alessandro nell'Indie*) de Metastasio; assentou-se ainda o pagamento da cópia de mais uma comédia de Goldoni, *A herdeira venturosa* (*L'erede fortunata*).

Estando os textos autorizados pela censura e as cópias pagas, as comédias foram, com certeza, apresentadas ao público, mas apenas se fixaram algumas informações sobre os espectáculos nas *Contas do Teatro do Bairro Alto*. Sabe-se que o texto de Destouches foi interpretado duas vezes pela companhia entre os dias 11 e 13 Abril (f. 145), a comédia *As inconstâncias da fortuna ou lealdade de amor* foi representada cinco vezes em Abril e esteve, pelo menos, mais dois dias em cena entre 13 e 15 de Maio (f. 153) e, no final do mês de Maio, o texto de Domingos Reis Quita foi representado três vezes (f. 155 e f. 156). Ainda no mês de Maio, copiaram-se árias para Cecília Rosa de Aguiar cantar na ópera *Alexandre na Índia* (f. 150v). As contas referentes a Maio não permitem identificar outros espectáculos que estariam a ser montados e representados. Porém, as responsabilidades dos empresários terão redobrado com a integração dos novos bailarinos contratados em Génova.

Uma longa viagem pela península itálica, iniciada por Bruno José do Vale em Novembro de 1768, terminou em Maio de 1769, altura em que o empresário chega a

Lisboa acompanhado pelo casal Pacini, Gaetano¹¹⁸ e Maria Flor, e Auguste. O casal terá começado logo a trabalhar, pois regista-se o pagamento de seges para ensaios do «dueto Pacini» e para o dia da apresentação da primeira dança (ff. 150-150v)¹¹⁹. Em Junho, o labor da casa da ópera parece intensificar-se, uma vez que os averbamentos dos gastos mencionam vários títulos de espectáculos: *O criado de dois amos* (*Il servitore di due padrone*) de Goldoni, que teve como protagonista Cecília Rosa (que envergou um vestido azul e cantou em dueto), foi representado quatro vezes, compraram-se tecidos para *A bela selvagem* e pagaram-se as cópias e partes de *O conde de Alarcos* (*El conde de Alarcos*) de Antonio Mira de Amescua e de outra comédia do autor veneziano, *A esposa persiana* (*La sposa persiana*). Neste mês, o público apreciou mais duas récitas de *As inconstâncias da fortuna* e seis récitas da comédia *Escola de mulheres* (*L'école des femmes*) de Molière.

As despesas extraordinárias referentes ao mês de Julho indiciam o apreço pela dramaturgia francesa e o seu fortalecimento no repertório do Teatro do Bairro Alto: preparava-se a tragédia *Zaira* (*Zaïre*) de Voltaire, que terá sido traduzida por Pedro António, e procedeu-se ao pagamento da cópia e das partes de *O avarento* (*L'avare*) de Molière, que obteve o parecer favorável da instituição censória no dia 5 de Junho como «digna de se representar publicamente pela grande instrução que contém e porque nela se não acha coisa que por algum princípio se deva reprovar»¹²⁰. Lembramos que, ainda neste ano, foi publicado em Lisboa, na oficina de José da Silva Nazaré, *O peão fidalgo* «do senhor Molière, traduzida em vulgar pelo capitão Manuel de Sousa, para se representar no Teatro do Bairro Alto». As comédias castelhanas não foram esquecidas, pois também se pagam as cópias e partes de *O príncipe tonto* (*Cuando no se aguarda y príncipe tonto*) de Francisco de Leiva. Regista-se um título – *Escola de casados* – cujo autor desconhecemos. A actriz e cantora Bernarda Maria subiu pela primeira vez ao palco do Bairro Alto em Julho, altura em que recebeu o seu primeiro ordenado, estreando-se na comédia de Goldoni *A esposa persiana* (f. 169v). Em Agosto, a família

¹¹⁸ Gaetano Pacini era irmão de Francesco Pacini, que já dançava no Bairro Alto desde Setembro de 1766. Nas *Contas do Teatro do Bairro Alto* faz-se, por vezes, a distinção entre o «Pacini pequeno» (Francesco), e o «Pacini grande» (Gaetano).

¹¹⁹ O pagamento assentado mensalmente em nome de «Pacini» corresponde aos salários de Francesco, que dançou até ao final da temporada. O registo dos pagamentos do imposto da Décima distingue o «Pacini» do «irmão de Pacini» e da «Pacini, bailarina» (AHTC, Décima da Cidade, Livro 757 M, 1769, f. 42). O livro dos arruamentos dá os seguintes nomes e indicações, cuja grafia actualizamos de acordo com o estado da investigação: «Orlandi, Neri (ausente no segundo semestre), Perini (ausente no segundo semestre), Pacini, Pacini, irmão do sobredito, Peppa, Lucrécia, Varrè, Francisca Pirotti e a mulher do segundo Pacini» (AHTC, Décimas da Cidade, Livro 757 AR, 1769, f. 23 e ff. 24-24v).

¹²⁰ ANTT, RMC, cx. 5, n.º 83-1.

«Sabbatini» ocupou a Casa da Ópera do Bairro Alto e referimo-nos aos irmãos Anna, Carlo (bailarinos) e Vincenzo Sabbatini (coreógrafo). Acrescente-se a presença de mais um Sabbatini, rabecão, que integrou a orquestra do teatro¹²¹. Paolo Orlandi, por seu turno, concebeu a coreografia de *Encantos de Circe*, que esteve em cena Julho (f. 137 e f. 168). Até Janeiro de 1770, a casa da ópera terá tido dois coreógrafos – o mestre de danças Orlandi, que recebia um salário mensal, e Vincenzo Sabbatini, que coreografou os bailes intitulados *Festa bacanal*, *Acampamento turco* e *Dança do Arlequim* (CTBA, f. 137)¹²².

Agosto será marcado pelo litígio entre o casal Pacini e o empresário João Gomes Varela. Por contendas relacionadas com as condições contratuais, o casal despediu-se no dia 27 e, ainda nesse mês, os bailarinos interpuseram um processo judicial a Varela. Não obstante a perda dos bailarinos, as equipas dos alfaiates, dos carpinteiros e dos pintores laboraram para a primeira dança dos Sabbatini, que terá tido um lugar de destaque nas prioridades dos empresários. Por sua vez, os cómicos portugueses continuaram a estudar os seus diálogos e fizeram-se as cópias e partes de *A beata falsa* e as partes de *A herdeira venturosa* (ff. 177-178). Neste mês, os alfaiates ainda prepararam os trajes de *Demétrio na Rússia*, que nunca chegará a ser representada, pois foi proibida (CTBA, f. 137 e f. 177v).

Em Setembro, os trabalhadores da casa da ópera continuam a concentrar-se em textos de Molière: *A escola de mulheres* regressou à cena, sendo apresentada ao público mais duas vezes, e os alfaiates prepararam o vestuário de *O avarento*. Goldoni continuou a receber o apreço dos censores e do público, pois, até ao final do ano, confirma-se a persistência dos empresários em manter os seus textos em cena, sendo possível traçar o percurso de quatro comédias: *A peruviana* (*La peruviana*), *A doente fingida e o médico honrado* (*La finta amata*), *O cavalheiro de bom gosto* (*Il cavaliere di buon gusto*) e *A criada brilhante* (*La cameriera brillante*). A primeira, que recebeu parecer favorável dos censores a 25 de Setembro, foi representada doze vezes em Outubro (CTBA, f. 197), mês em que os empresários do Teatro do Bairro Alto

¹²¹ A proliferação de «Sabbatinis» dificulta a leitura dos registos de salários, pois os membros da família não vêm discriminados pelo seu primeiro nome. Segundo o que conseguimos apurar, Anna e Carlo receberiam o seu salário mensal em conjunto, no valor de 96\$000 réis. Peppa Olivares recebia 58\$180 réis, usufruindo do salário mais elevado do grupo. O registo de pagamento do ordenado do casal de irmãos só começa em Agosto.

¹²² Vincenzo recebia 57\$600 réis por cada coreografia, em pagamentos pontuais, o valor correspondente ao salário mensal do coreógrafo Orlandi. São pagos 57\$660 réis «que se deu ao Sabbatini de compor a Dança» em Outubro (CTBA, f. 197), «Porque dei ao Sabbatini», em Dezembro (f. 215v), por «prémio a uma dança o Sabbatini» no Carnaval (CTBA, f. 247).

voltam a requerer licenças de representação para mais comédias do autor veneziano: *A doente fingida e o médico honrado*, que foi entregue no dia 16 de Outubro, regressou prontamente às mãos dos requerentes no dia 19 do mesmo mês e foi seis vezes levada à cena em Novembro (CTBA, f. 206); *O cavalheiro de bom gosto* foi entregue no dia 19 de Outubro à instituição censória, que devolveu a comédia no dia 2 de Novembro, não se conhecendo o momento da sua representação. Em 22 de Novembro, *A criada brilhante* foi submetida à Mesa, sendo devolvida no dia 11 de Dezembro, mês em que se fizeram sete récitas¹²³. *O mentiroso* recebeu licença de representação no dia 23 Novembro.

Os róis das despesas de Outubro e Novembro que foram assinaladas nas *Contas do Teatro do Bairro Alto* indicam múltiplas remunerações aos operários da casa que executaram os cenários e os trajes: fizeram-se os pagamentos à equipa de alfaiates (rol de 7, 13 e 16 de Outubro), à de carpinteiros (rol de 7, 14, 21 e 28 de Outubro) e os pintores foram pagos no dia 14 de Outubro (CTBA, ff. 196-197v). O trabalho intenso deu direito a «molhaduras aos alfaiates por noites que perderam» (f. 196v). Além das apresentações de *A peruviana*, chega até nós a notícia de mais quatro récitas da tradução de Nicolau Luís, *As inconstâncias da fortuna ou lealdade de amor*, que terá tido o apreço do público. As exibições de espectáculos mantiveram-se em paralelo com a produção de *Ipermestra* de Metastasio, da dança nova de Vincenzo Sabbatini e de uma pantomina, que teria por título *Dueto da jardineira* e talvez integrasse o bailado [*ibidem*]. As equipas não pararam de trabalhar e em Novembro fizeram-se as compras para *A doente fingida e o médico honrado*, que, como dissemos, ainda terá sido apresentada nesse mês, *Alzira* de Voltaire e a *Dança dos turcos*, ou *O acampamento turco*, com coreografia de Vincenzo Sabbatini. Os salários foram pagos nos dias 4, 18 e 25 de Novembro (CTBA, f. 207).

Em Dezembro, um copista foi remunerado pela entrega de *O governo* e da comédia *Latino na Cítia ou a constante Clemene*, de Pedro António Pereira, da qual também tirou as partes, e terão sido concluídos os preparativos de *Dança dos Turcos* e de *A criada brilhante*, que a companhia de cómicos apresentou sete vezes (CTBA, f. 225v). Em Janeiro voltaram à sala de espectáculos duas comédias de Molière: fizeram-se três récitas de *A escola de mulheres*, oito récitas de *O doente imaginativo*. Os últimos meses da temporada terão sido especialmente dedicados à produção da segunda

¹²³ As *Contas do Teatro do Bairro* registam o pagamento por «cópia e partes da *Criada brilhante*» em Novembro (f. 206), antes do parecer da Real Mesa Censória.

parte de *D. João de Espina* de José de Cañizares, que incluiu música para coro (ff. 225-225v), e da dança que fechava a temporada – *A dança das mascaradas*¹²⁴, em que se destacariam os Sabbatini. O grande sucesso de *D. João de Espina* traduziu-se em doze espectáculos exibidos em Janeiro.

Durante o mês de Fevereiro de 1770, período marcado pelo Carnaval e pelo final de temporada de 1769-1770, foram entregues à Real Mesa Censória requerimentos para obter as licenças de representação de *O soberbo*, *Adriano em Roma* e *A criada amorosa* de Goldoni (Cf. Apêndice 1). Sobre *O soberbo* não há notícia nas *Contas do Teatro do Bairro Alto* e *Adriano em Roma* foi suprimido por ordem da Mesa. No entanto, registam-se despesas com *A serva amorosa* de Goldoni e, mais uma vez, o famigerado *Tartufo* de Molière regressou ao teatro do palácio do conde de Soure, assim como *O doente imaginativo*, que teve mais duas apresentações. A comédia *Olinta*, de autor desconhecido, terá sido representada em Fevereiro. Além da compra da armação da cama para a comédia de Goldoni, adquiriram-se seis máscaras de cara e máscaras de personagens da *commedia dell'arte* – Pantalone, Brighella e Doutor terão sido interpretados pelos bailarinos na última dança da temporada, que terá culminado com os engenhos de um fogueteiro (CTBA, ff. 235-236).

II.7.1. O desastre financeiro da temporada de 1769-1770

A exibição de 164 récitas durante a temporada de 1769-1770 deu à empresa do Teatro do Bairro Alto 14.925\$230 réis (CTBA, f. 245), uma quantia que não chegou para o pagamento dos ordenados do pessoal da companhia. Os salários excederam as receitas de bilheteira em 751\$064 réis. Os rendimentos totalizaram 15.978\$000 réis, que incluem as habituais cobranças das casas e alguns extras, tais como o donativo de um «apaixonado do teatro» ou a venda de um cravo (CTBA, f. 246). Mas as despesas, destinadas, na sua maior parte, a sustentar a contratação de bailarinos italianos, superaram em muito este número – o total dos gastos atingiram 19.009\$758 réis e o prejuízo ficou em 3.031\$758 réis (CTBA, f. 248). O malogro financeiro da temporada, descrita como uma «grande perda» (CTBA, f. 134), assim como as dívidas recíprocas e acumuladas ao longo dos anos, entre Varela e Ferreira da Silva, ditaram o início da

¹²⁴ Talvez seja a mesma que vem referenciada nos róis de Janeiro como *Dança do Entrudo* (CTBA, f. 225).

batalha judicial entre os futuros ex-companheiros e o abandono do fundador do teatro. A 6 de Julho do mesmo ano de 1770, João Gomes Varela formalizará a demissão no notário, onde assinará a escritura de cessão e trespasse do seu interesse na Casa da Ópera do Bairro Alto.

II.8. O ano de Bruno José do Vale (Julho de 1770 – Julho de 1771)

II.8.1. A produção e apresentação de espectáculos durante a temporada de 1770-1771

Não obstante os problemas financeiros, a produção de espectáculos manteve um ritmo seguro e, em 26 de Março de 1770, os empresários dirigiram-se à instituição censória onde deixaram *A virtude sempre triunfa ou Perseu e Andrómeda*, de autor desconhecido, e *Adelácia em Itália* de Francesco Ringhieri (tiveram parecer favorável no dia 25 de Abril, sendo devolvidas a 26). No mesmo dia de 26 de Março, os operários da casa da ópera regressaram ao trabalho e começaram a preparar a nova temporada, que inaugurava a 15 de Abril¹²⁵. Os pintores adquiriram os pigmentos para as tintas que seriam usadas nos telões, dando forma aos lugares ficcionados pelos dramaturgos (CTBA, ff. 295-296). Os carpinteiros receberam os madeiramentos, o papelão e as ferragens para a construção dos espaços ilusórios e dos engenhos mecânicos que seriam movidos pelos operários dos bastidores (ff. 298-298v). Os alfaiates compraram dezenas de tecidos para os trajes que transformariam os actores e os bailarinos em personagens enleadas em histórias divertidas ou em destinos trágicos, tendo começado a confeccionar, em finais de Março, os trajes para a *Dança inglesa*, o «terceto do bailarino novo» e o «quarteto de Perini». Pela Páscoa estreou *O Cid* de Corneille (f. 300) e os bailados terão granjeado o habitual sucesso. Em cena exibiram-se os bailarinos contratados pelos empresários: Carlo e Anna Sabbatini, Peppa Olivares, Vittorio Perini, Ranieri Pazzini, Francesca Pirotti, Vittoria Varrè e Ricardo Giuseppe Maria (f. 280v). Os nomes dos actores contratados em 1770 constam nas *Contas do Teatro do Bairro Alto*, registando-se os salários anuais de Pedro António Pereira e sua mulher Lucrezia Battini, Silvestre Vicente e filha [Antónia Henriqueta], João de Sousa, Rodrigo César, José da Cunha, António Manuel, António José de Paula, Lourenço

¹²⁵ As *Contas* apresentam informação detalhada sobre os últimos meses em que João Gomes Varela dirigiu a empresa teatral.

António, João de Almeida, Maria Joaquina, Bernarda Maria, Joana Inácia da Piedade. Apesar de os seus nomes não virem registados nas contas de Varela, Cecília Rosa e José Félix também terão integrado a equipa artística que residiu no Teatro do Bairro Alto durante a época de 1770-1771¹²⁶.

No dia 4 de Maio, os empresários entregaram aos censores *O conde fingido*, que receberá licença no dia 20 do mesmo mês e, no dia 10 de Maio, levaram uma comédia de Rousseau, *Narciso, ou O namorado de si mesmo*, título que não será mencionado no registo contabilístico de João Gomes Varela (Cf. Apêndice 1). Nesse tempo, os operários trabalharam para três espectáculos que terão sido representados pelos cómicos portugueses no mesmo mês – *A viúva sagaz ou As quatro nações* (*La vedova scaltra*) de Goldoni, *Amos feitos criados* e *A virtude sempre triunfa ou Perseu e Andrómeda*. O sucesso de Goldoni manteve-se incólume, o que é comprovado pelo constante regresso dos seus textos ao palco do Bairro Alto, registando-se despesas com *A filha obediente* (*La figlia obediente*), traduzida por Nicolau Luís (CTBA, f. 300v), *A livornesa* (*Le femmine puntigliose*) e, em 25 de Junho, o parecer favorável da censura considerou «muito dignas» de se exporem ao público as comédias *O Moliere* (*Il Moliere*) e *A mulher de garbo ou juízo* (*La donna di garbo*) (Cf. Apêndice 1). A dramaturgia de Molière também se manteve no repertório da casa da ópera com duas reposições: *O Tartufo*, que terá sido apresentado ainda na Primavera (CTBA, f. 300v), e *Astúcias de Escapim*, que será apresentado no Inverno, mas a novidade planeada pelos empresários – a representação de *O senhor de Pourceaugnac* – foi reprovada e o texto da tradução chegou mesmo ser suprimido por ordem da Mesa¹²⁷. As comédias *Loucuras de amor*¹²⁸ e *O casamento mal sortido*¹²⁹ terão o mesmo destino, não se chegando a conhecer nem o conteúdo nem os autores dos textos.

O nome do actor António José de Paula aparece pela primeira vez associado à autoria de uma comédia no registo contabilístico da casa da ópera relativo a Junho: «Fazenda que veio em Junho para a comédia de António de Paula *O vilão enfatuado*» (CTBA, f. 292v). No mesmo mês, no dia 7, *Plúbio e Barsane*, de autor incógnito,

¹²⁶ Décima da Cidade, liv. 758 M, 1770, f. 34; Décima da Cidade, liv. 758 AR, 1770, f. 19 v e ff. 21-21v.

¹²⁷ Registo de entrada da comédia a 26 de Outubro de 1770, com regresso a 29 do mesmo mês, com ordem de supressão (ANTT, RMC, liv. 11, f. 141.) Os registos de despacho e regresso têm as mesmas datas e a mesma ordem (ANTT, RMC, liv. 4, f. 246 v).

¹²⁸ Registo de entrada a 26 de Outubro de 1770, com regresso a 29 do mesmo mês, acompanhado da indicação «suprimida» (ANTT, RMC, liv. 11, 141 v).

¹²⁹ Registo de despacho para o censor a 30 de Abril de 1770, com regresso a 7 de Maio, acompanhado da indicação «suprimida» (ANTT, RMC, liv. 4, f. 216 v).

recebeu a licença de representação que havia sido requerida a 31 de Maio e, no dia 21, terá estreado com todo o equipamento cénico necessário (CTBA, f. 299v). O texto intitulado **Farnace**, cujas cópias e partes foram preparadas entre a Quaresma e Junho de 1770 (CTBA, f. 300), voltará a ser representado na temporada seguinte, tendo sido entregue à Real Mesa Censória por Nicolau Luís, *Farnace em Eracleia*. Em Julho, João Gomes Varela deixou o Teatro do Bairro Alto, cessando o registo da contabilidade da empresa a partir desse mês. Bruno José do Vale passará a gerir os destinos do teatro, mas por pouco tempo, como se verá mais à frente.

Ainda no Verão de 1770, a sala de espectáculos do palácio do conde de Soure recebeu três cantores italianos: Angiola Brusa, Giuseppe Trebbi e Nicodemo Calcina. Com Cecília Rosa, Maria Joaquina e Pedro António incluídos no grupo de cantores, o elenco representou o *dramma giocoso* de Goldoni, **Il viaggiatore ridicolo**, com música de Giuseppe Scolari, dedicado ao Presidente do Senado da cidade de Lisboa, Henrique José de Carvalho e Melo. A cenografia foi concebida por Simão Caetano Nunes e António Francisco foi responsável pelos figurinos. As danças, dirigidas por Vincenzo Sabbatini, foram interpretadas por Carlo Sabbatini, Ranieri Pazzini, Vittorio Perini, Pedro António, Bartolomeo Battini, Ricardo Giuseppe Maria, Anna Sabbatini, Peppa Olivares, Vittoria Varrè, Betta Brigida, Francesca Pirotti, Lucrezia Battini. No Outono do mesmo ano, a mesma equipa artística, com excepção do bailarino Bartolomeu Battini, substituído por Luigi Lajè, apresentou outro *dramma giocoso*, **L'incognita perseguitata**, da autoria de Giuseppe Petrosellini, com música de Niccolò Piccinni.

A dramaturgia goldoniana continuou a salientar-se no repertório da Casa da Ópera do Bairro Alto até ao final do ano, altura em que a companhia de actores portugueses terá interpretado **A mais heróica virtude ou a Virtuosa Pamela** (*Pamela fanciulla*), que foi rapidamente analisada pelos censores – a comédia foi recebida a 19 de Novembro e, no dia 22, assinou-se o parecer e entregou-se o texto. No Carnaval de 1771, os espectadores puderam apreciar o mesmo conjunto de vozes no espectáculo **Il bejglieber di Caramania**, com música de Giuseppe Scolari e libreto de Girolamo Tonioli¹³⁰. O espectáculo do dia 6 de Fevereiro foi alvo da apreciação laudatória de um dos espectadores – o oficial francês Sulpice Gaubier de Barrault – que focou a música de Scolari e a feliz adaptação das suas composições aos dotes vocais das cantoras:

¹³⁰ Há informação no fundo da Real Mesa Censória, que emite parecer favorável à representação no dia 31 de Janeiro de 1770 (ANTT, RMC, cx. 7, n.º 6).

C'est le plus joli opéra bouffon que j'ai jamais entendu. La musique en est charmante et dans un goût nouveau. Scolari a eu l'adresse de tirer tout le parti possible de tous les acteurs et a doublé leurs talents par l'art qu'il a eu de les développer et de proportionner sa musique à la qualité et à l'étendue de leurs organes. Chacun d'eux se trouve dans son cadre. (BNP 1)

Encontravam-se em cena as três irmãs Aguiar – Luísa Todi, Cecília Rosa de Aguiar e Isabel Ifigénia de Aguiar –, Maria Joaquina, Giuseppe Trebbi (no papel de Turco), Nicodemo Calcina (primeiro Eunuco) e Pedro António, que agradaram pela sua execução competente:

Louise n'a jamais chanté si juste ni avec autant de voix. Maria Joaquina a deux très beaux airs qu'elle exécute bien. Trebbi est un très beau Turc. Calcini, premier Eunuque, s'est habillé de façon qu'il ressemble un vieux châtre réformé de la Patriarcale; il chanta entre autres un air qui est unique dans son genre. Cécile en turc est passable. Isabelle a deux ariettes légères dont elle se tire fort joliment, mais Louise a dans le second acte une ariette qui est magnifique et qu'elle a chanté supérieurement. Nous sommes privés dans cet opéra du plaisir d'entendre mademoiselle Brusa. Les finales sont pleines, harmonieuses, bien coupées, enfin tout a plu dans cet opéra, jusqu'à Pedro. (BNP 1)

Cecília, a primeira-dama da companhia, teve, segundo o juízo crítico de Gaubier, uma interpretação apenas «passable», Isabel saiu-se «fort joliment», mas Luísa cantou «supérieurement». Já o breve comentário sobre Pedro, «enfin tout plu dans cet opéra, jusqu'à Pedro», parece indicar o desfasamento de Pedro António Pereira em relação ao grupo de cantores líricos, talvez querendo dizer, em tom irónico: todos deleitaram o público e até mesmo Pedro conseguiu agradar. O grande aplauso da noite foi para o maestro Giuseppe Scolari: «Car le public non content d'applaudir les acteurs redoublait ses battements de mains à chaque beau morceau de l'ouvrage en criant *vivat maestre Scolari*» (BNP 1).

II.8.2. Bruno José do Vale e os teatros públicos de Lisboa (Julho de 1770 – Julho de 1771)

Nove anos após ter fundado o novo Teatro do Bairro Alto, João Gomes Varela abandona a empresa. Na escritura de 6 de Julho, Bruno José e Matias Ferreira da Silva comprometeram-se a pagar-lhe 400\$000 réis por ano, assim como a suportar o pagamento pontual ao conde de Soure durante cinco anos e meio, o tempo que faltava para terminar o arrendamento do palácio (ADL 27). Quanto ao recheio do teatro, que, como já vimos, também pertencia a Varela, manteve-se no teatro, mas com a garantia de

realização de um inventário dos bens e sua avaliação, prevendo-se a restituição de metade do seu valor no final dos ditos cinco anos e meio (*idem*). Varela só tinha de cumprir uma obrigação – a de abdicar de qualquer intromissão na administração do teatro, cujo destino financeiro passava a estar nas mãos de Bruno José do Vale e Matias Ferreira da Silva. Talvez tenha obedecido e cumprido a promessa, mas os alojamentos construídos à sua custa, junto e no interior do palácio, ficaram em sua posse e o ex-empresário do teatro continuou a residir no palácio com a sua família e a receber rendas de Cecília Rosa de Aguiar e Peppa Olivares (ADL 27). A partir de 6 de Julho de 1770, Matias Ferreira da Silva e Bruno José do Vale serão os únicos responsáveis pela administração do Teatro do Bairro Alto e «por conta de ambos fica correndo, daqui em diante, o bom e mau sucesso e a boa e má cobrança e os lucros ou perda resultantes da dita casa de ópera e suas pertenças» (*idem*).

Um mês após a demissão de Varela, no dia 7 de Agosto, Bruno José do Vale solicitou um empréstimo no valor de um conto de réis ao sócio Matias Ferreira da Silva com o intuito de «aumentar a utilidade que percebe na administração e regência do quarto da casa [...] que lhe compete na Casa da Ópera do Bairro Alto» (ADL 28). A leitura do texto da escritura permite concluir que Matias Ferreira da Silva terá avançado com a compra de metade do interesse do Teatro do Bairro Alto pertencente a João Gomes Varela, tornando-se sócio maioritário, e que o empréstimo solicitado teria por finalidade equilibrar a parceria: com mais um quarto do interesse, Bruno José do Vale aumentava o seu capital e passava a partilhar, em equidade com o sócio Matias Ferreira da Silva, as responsabilidades, os ganhos e as perdas. A parceria durou apenas cinco meses, já que o homem de negócios abandonou a aventura teatral dois dias antes do final do ano de 1770. Bruno José do Vale divergiu do percurso escolhido pelo seu ex-sócio, investindo em várias empresas teatrais e, em Janeiro de 1771, será administrador dos três teatros públicos de Lisboa: da Graça, da Rua dos Condes e do Bairro Alto. A sua assinatura aparece em várias escrituras, cuja leitura permite traçar um breve itinerário do empresário durante os sete meses que antecederam a constituição da Sociedade Estabelecida para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte.

Na escritura de 23 de Outubro de 1770 (ADL 29), Bruno José arrendou o Teatro da Graça a Henrique da Costa Passos «com todas as mais casas e acomodações, cenário e mais mobília pertencentes à mesma casa» por um período de quatro meses, pelo preço de 144\$000 réis (*idem*). Até ao último dia de Carnaval de 1771, o empresário tinha liberdade de fazer «executar os divertimentos que lhe parecerem, sejam de que

qualidade forem, para o que terá somente livre despotismo», ficando responsável pelos cenários, vestuário e bastidores, enquanto o proprietário, Henrique da Costa Passos, tinha a seu cargo os custos das obras de conservação do edifício. O negócio concretizou-se e a 26 de Fevereiro de 1771 o arrendamento foi renovado por um ano, desde Março de 1771 a Março de 1772 (ADL 33), mantendo-se as condições previamente acordadas, mas com o aumento da renda para «cinquenta moedas de ouro de quatro mil e oitocentos» (*idem*).

No dia 29 de Dezembro de 1770, Ferreira da Silva trespassou a sua parte do interesse que tinha no Teatro do Bairro Alto por dois contos de réis¹³¹ a outro negociante, Manuel Bonifácio dos Reis, pois «por justas causas e motivos de seus interesses se lhes faz penoso continuar na mesma sociedade» (ADL 30), e, no próprio dia 29 de Dezembro de 1770, João Teixeira Pinto cedeu e trespassou o arrendamento do Teatro da Rua dos Condes a Bruno José do Vale mediante o pagamento de uma renda de três mil cruzados cada ano, ficando a pertencer-lhe os lucros e as despesas do dito teatro durante dois anos, a partir de Janeiro de 1771¹³² (ADL 31). No dia 31 de Dezembro de 1770, Bruno José do Vale constituiu uma sociedade com Manuel Bonifácio dos Reis, cessionário de Matias Ferreira da Silva, através de um contrato que esclarecia o interesse de cada um dos sócios «em metade do lucro ou perda que possa haver, assim no Teatro da Ópera do Bairro Alto, como no da Graça e, presentemente, no da Rua dos Condes, que se lhe adjudicaram» (ADL 32). O contrato não apresenta mais informações sobre o funcionamento deste ousado projecto, limitando-se a estipular a quantia investida – um conto de réis cada um – à qual Manuel Bonifácio acrescentou 500\$000 réis, tornando-se sócio maioritário com «três quintos e ele, sócio [Bruno José do Vale], dois» (*idem*).

Não temos dúvida sobre a existência de um plano que visava o monopólio dos divertimentos teatrais públicos de Lisboa, embora Manuel Bonifácio dos Reis fosse apenas o capitalista que sustentava a actividade teatral, limitando-se a entrar com o dinheiro e a conferir as contas dos teatros. A sua principal profissão seria a de

¹³¹ Segundo o texto da escritura, as importâncias correspondem a diferentes investimentos: «um conto de réis para a dita compra e sociedade», ou seja, para aquisição do capital social da empresa; o outro conto de réis corresponde ao «produto de todas as pertenças que no fim do dito tempo houvesse de tocar a ele, outorgante, por se terem inovado sobre o fundo da mesma casa» (f. 96). A expressão «fundo da casa» mantém-se enigmática.

¹³² A escritura diz que o contrato de arrendamento assinado pelo procurador de Henrique Quintanilha e João Teixeira Pinto tem a duração de dois anos, mas não indica a data de início do dito contrato (ADL 19, p. 56).

comerciante. Mas Bruno José, cuja actividade é descrita, no início do texto da escritura de 26 de Fevereiro de 1771, como «empresário dos teatros desta corte» (ADL 21, p. 60), ocupava-se directamente dos assuntos dos teatros.

Escritas em 7, 9 e 11 de Fevereiro de 1771, as epístolas de Sulpice Gaubier ao Conde de Oeiras confirmam a actividade simultânea do Teatro do Bairro Alto, do Teatro da Graça e do Teatro da Rua dos Condes. Bruno José do Vale, «empresário dos teatros desta corte» (ADL 33), dirigia os espaços teatrais, conhecia e convivia com os espectadores, geria, ou tentava gerir, os conflitos entre os artistas. As cartas indicam a sua presença, durante os dias de Carnaval, nas diferentes salas de espectáculo: no Teatro da Rua dos Condes, onde o empresário se afligia com a fuga da bailarina Rosa Campora, que se recusava a dançar com o seu antigo cabeleireiro, e no Teatro do Bairro Alto, onde, em noite de distúrbios, causados pela altercação entre o maestro Scolari e o violinista Todi, desabafava a sua angústia: «Le pauvre Bruno, au milieu de tout cela, avait l'air d'un criminel qui est dans l'oratório. "C'est moi qui paierai toutes ces sottises-là", disait-il tristement» (BNP 2). Ordens superiores irão pôr fim à administração de Bruno José. No dia 17 de Julho, o dito empresário dos teatros de Lisboa verá o seu monopólio passar para as mãos dos grandes empresários e capitalistas da época.

O período em que a nova sociedade de Bruno José do Vale terá gerido o Teatro do Bairro Alto deixa-nos uma informação lacónica sobre o repertório da sala de espectáculos. Até ao dia de Páscoa, a 31 de Março de 1771, foram levadas à Real Mesa Censória quatro oratórias que terão sido apresentadas durante a Quaresma, apenas identificando-se *O rei Baltasar (Il Re Balthassare)* e *José no Egipto* de compositores desconhecidos (ver Apêndice 1). No dia 11 de Março, António José de Paula entregou a **Terceira parte de D. João de Espina**, que obteve parecer positivo no dia 18, dia em que dois requerentes pediram mais duas licenças: a autorização para a representação de *Farnace em Eraclea* foi pedida por Nicolau Luís e, por sua vez, a licença para a ópera *Dido* foi requerida em nome dos empresários do Teatro do Bairro Alto. Ambas foram devolvidas no dia 22.

Medimos, mais uma vez, a pulsação da vida teatral pela análise dos livros de registos da Real Mesa Censória (Quadro 2). Durante o ano de transição para a Sociedade para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte, os dados coligidos, e tendo em conta a actividade dos três teatros, Bairro Alto, Condes e Graça, apontam para um hiato entre a data do requerimento de Francisco António da Silva, de 31 de Maio de

1771, que tencionava representar *Telégonos na Trácia* no Teatro da Graça, e Setembro, mês em que os directores do Teatro da Rua dos Condes pediam licença de representação para *A família do antiquário* junto às instâncias censórias. Ou seja, desde o início de Junho até meados de Setembro, e lembrando que os novos directores dos Teatros Públicos da Corte terão principiado as suas funções a partir de 17 de Julho, não recuperámos sinais de actividade nos principais teatros públicos de Lisboa. Coloca-se a hipótese de uma suspensão da vida teatral, já que a sua reorganização poderá ter exigido a formulação de novos contratos e redistribuição de funções.

<p>Quadro 2</p> <p>Pedidos de licenças de representação</p> <p>à Real Mesa Censória: Maio-Dezembro de 1771</p>				
Obra	Tipo de doc.	Data	Requerente	Fonte
<i>Telégonos na Trácia</i>	Registo de entrada	31 de Maio	Francisco António da Silva / TG	ANTT, RMC, liv. 4.
<i>A família do antiquário</i>	Requerimento	19 de Set.	Directores do TRC	ANTT, RMC, cx. 19, doc. 151 (b)
	Registo de entrada	19 de Set.		ANTT, RMC, liv. 4, f. 298.
	Registo de regresso	23 de Set.		
Comédia [?]	Requerimento	26 de Set.	Directores do TRC	ANTT, RMC, cx. 19, doc. 151 (a)
Comédia [?]	Requerimento	7 de Out.	Directores do TRC	ANTT, RMC, cx. 19, doc. 152
Comédia [?]	Requerimento	18 de Nov.	Directores do TRC	ANTT, RMC, cx.19, doc. 153
Entremes [?]	Requerimento	5 de Dez.	Directores dos teatros da corte para TG	ANTT, RMC, cx.19, doc. 150
	Registo de entrada	5 de Dez.		ANTT, RMC, liv. 4, f. 308v
	Registo de regresso	9 de Dez.		

Prosseguindo a observação da tabela, é possível detectar as deslocções dos directores do Teatro da Rua dos Condes à Real Mesa a partir de 19 de Setembro, indiciando, assim, a apresentação de espectáculos no espaço teatral dedicado à ópera italiana. Sobre o Teatro dos Cómicos Portugueses não há, no entanto, qualquer menção ao longo do ano. Será preciso esperar por 1772 para ter mais novidades sobre a companhia e o seu repertório.

II.9. A Sociedade Estabelecida para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte

O desenvolvimento do teatro comercial acompanhou a ascensão da burguesia, o grupo social que teve a iniciativa inaugural de protecção das artes do espectáculo através da Sociedade Estabelecida para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte. A sociedade, composta por cem comerciantes de Lisboa¹³³, pretendia promover, organizar e financiar a actividade teatral, não tendo por fim o lucro. O requerimento, apresentado por Joaquim José Estulano de Faria, Anselmo José da Cruz, Alberto Meyer e Teotónio Gomes de Carvalho, com data de 30 de Maio de 1771, teve os seus estatutos aprovados por D. José I, por alvará de 17 de Julho de 1771, e foram publicados pela Régia Tipografia Silviana, no mesmo ano.

O funcionamento da Sociedade, sancionado pelo marquês de Pombal, foi apresentado em trinta e três artigos que definiram a organização administrativa da actividade teatral, os privilégios e benefícios necessários ao seu sucesso, os direitos e deveres dos artistas e do público e, ainda, os poderes dos agentes responsáveis pela ordem pública. O texto introdutório, formulado pelos homens de negócio, constitui o fundamento moral da petição, sendo hoje considerado uma importante declaração para a história da cultura, pois, pela primeira vez, o teatro é consagrado pelas entidades oficiais como «escola pública»:

[C]onsiderando o grande esplendor e utilidade que resulta a todas as nações do estabelecimento dos teatros públicos por serem estes, quando são bem regulados, a escola pública onde os povos aprendem as máximas mais sãs da Política, da Moral, do Amor da Pátria, do Valor, Zelo e Fidelidade com que devem servir aos seus soberanos, civilizando-se e desterrando insensivelmente alguns restos de barbaridade que neles deixaram os infelizes séculos de ignorância. (1771, p. 3)

O envolvimento dos «homens de negócio desta praça de Lisboa» numa empresa sem fins lucrativos justifica-se pela valorização do teatro público como um bem civilizacional, garante do progresso da sociedade, ou, como esclarece Maria João Almeida, ao acrescentar-se à dimensão estética a utilidade pública e o interesse cívico, «conferia-se à actividade cultural desenvolvida pelo teatro público um papel

¹³³ Uma procuração dos directores dos teatros, de 14 de Julho de 1772, confirma o envolvimento de cem comerciantes na Sociedade para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte (ADL, 7.º Cartório Notarial de Lisboa, Ofício A, liv. 3, ff. 51-51v).

cumulativo, identificado de modo explícito com uma função social de alcance didáctico-pedagógico e civilizacional» (2007a, p. 217).

Os primeiros sete artigos explicam a estrutura financeira e a organização do corpo administrativo da Sociedadade. O negócio sustentava-se em um fundo de capital de cem mil cruzados investidos pelos accionistas. A administração dos teatros ficava a cargo de quatro sócios «com o nome de directores», cujas funções cessavam ao fim de um ano. Terminado esse período, que «se entenderá completo e findo no dia de quarta-feira de cinza», os directores tinham quinze dias para ultimar a contabilidade e fazer o balanço para que pudessem apresentar as suas contas no dia da eleição dos novos directores. A eleição era realizada quando «convocados todos os interessados, na presença do presidente do Senado da Câmara e por pluralidade de votos» (1771, p. 4).

A empresa deveria funcionar durante seis anos, contados a partir do dia 1 de Julho de 1771, e, até à sua extinção, os lucros não podiam ser divididos «atendendo a que o fim principal para que se destina a Sociedadade é a conservação e subsistência dos mesmos teatros cujo rendimento é sempre incerto e duvidoso de uns para outros anos» (*idem*, p. 6). Ao alegar-se o risco e incerteza do negócio, subentende-se que o dinheiro era investido a fundo perdido e que a perda ficaria justificada, moralmente, pela defesa do bem comum. Ao abrigo dos estatutos, criava-se uma entidade híbrida, que tentava conjugar os interesses privados dos negociantes com o interesse público; logo no terceiro artigo, fica explícita esta intersecção: «Nenhum dos eleitos para a sobredita direcção poderá escusar-se exercê-la debaixo de pretexto algum, havendo consideração a que este trabalho não só tem por fim o interesse particular da Sociedadade mas também a utilidade pública» (*idem*, pp. 4-5). Porém, o altruísmo e a dedicação ao bem comum tinham limites, não se exigindo dos sócios um «suicídio financeiro»:

Acontecendo que o fundo da dita Sociedadade e seus interesses se extingam por algum princípio, seja ele qualquer que for, nesse caso ainda que os ditos seis anos não sejam completos se haverá a dita Sociedadade por extinta, e os interessados nela não serão obrigados a renovar o seu fundo e capital e a persistir na mesma Sociedadade, pois que somente obrigam a ela a importância das acções com que presentemente se interessam [...]. (*idem*, pp. 5-6)

A generosidade dos comerciantes consistia, em parte, no «empréstimo» dos seus saberes e técnicas, chegando a ser explícita a adopção dos procedimentos contabilísticos das companhias gerais do comércio, pautados pelo rigor. Mas uma prática fundada em

padrões fidedignos de eficácia financeira não chegava; pediam-se os mesmos privilégios concedidos às grandes companhias. Por razões pragmáticas, e de forma a garantir o sucesso da empresa teatral ou, pelo menos, de forma a reduzir os riscos do dispendioso empreendimento, a Sociedade solicitava privilégios e benefícios reais (estatutos VIII, IX e XVI), que terão sido, de facto, aproveitados pelos homens de negócio. A primeira dessas distinções, clarificada nos estatutos VIII e IX, correspondia à obtenção do monopólio, não só de todos os teatros, como também de todos os divertimentos teatrais da cidade de Lisboa e subúrbios que fossem pagos – uma estratégia proteccionista que caracterizou a política económica pombalina e já havia favorecido, em particular, alguns dos requerentes da petição. De modo a controlar com eficácia o negócio dos divertimentos, e ficando mencionados todos aqueles que faziam grande sucesso na época, pede-se que estes sejam interditados em lugares públicos e casas particulares, sob pena de prisão e de uma pesada multa:

IX – Também há vossa majestade por bem de conceder à mesma Sociedade o privilégio de que nesta capital e seus subúrbios não possa pessoa alguma dar em sua casa, ou em qualquer outro lugar público dela, espectáculo algum ou qualquer outro divertimento tais como bailes, serenatas, oratórias, fogos-de-artifício e outros de semelhante natureza em que os espectadores entrem por dinheiro, debaixo de pena de prisão e duzentos mil réis pagos da cadeia aplicados a benefício do Hospital Real desta cidade, pois esta liberdade deve ficar reservada à mesma Sociedade, a qual, no caso de lhe parecer útil e julgar os ditos divertimentos dignos de espectação pública, os poderá dar nos mesmos teatros a benefício da mesma Sociedade. Bem visto que nesta geral proibição se não pretendem incluir as assembleias e bailes das nações estrangeiras. (*idem*, p. 7)

Assegurada a exclusividade do seu negócio, os comerciantes comprometiam-se «a conservar sempre dois teatros: um para a representação dos dramas em linguagem portuguesa e outro para as representações das óperas e comédias italianas, «ficando a arbítrio dos directores o servirem-se também dos mais teatros que se acham estabelecidos e houverem de estabelecer-se nesta cidade como melhor lhes parecer» (*idem*, p. 6). Embora não se mencionem os espaços teatrais, ficava subentendido que se tratava do Teatro do Bairro Alto, conhecido pela sua companhia de cómicos portugueses, e do Teatro da Rua dos Condes, tradicionalmente ligado à representação de espectáculos de ópera italiana.

Outorgado o importante privilégio, os negociantes pediam mais um benefício, que implicava a suspensão dos regulamentos comerciais ditados pelo Estado: a liberdade de importarem os produtos estrangeiros, apesar de alguns deles serem proibidos, que «fo[ss]em necessários para as decorações e vestuário do mesmo teatro», isentos dos direitos na alfândega (estatuto XVI, pp. 9-10).

De modo preciso e claro, cinco estatutos (do XVII ao XXI) definiam as incumbências dos directores nomeados pela Sociedade, que entre si repartiram as funções adequadas à gestão teatral: orientação artística, finanças e conservação dos edifícios. A responsabilidade pela escolha do repertório – «dramas e pantomimas» –, pela distribuição dos papéis e pela qualidade da actuação ficava a cargo de um director que: «[D]estinará os ensaios e assistirá a eles sempre que o julgar necessário, de sorte que venha a conseguir-se uma representação perfeita» (*idem*, p. 11). Um segundo director zelava pela dimensão plástica da cena, tendo em conta não só a execução dos cenários e trajes, como também a sua adequação ao espectáculo e «toda a iluminação do teatro e tudo quanto compreende o adorno de um actor posto na cena» (*idem, ibidem*). «A inspecção das obras e comodidades do teatro» ficava a cargo de um terceiro director, que acumulava a responsabilidade pela música do teatro, pelas composições e pelas necessárias cópias. Por fim, aquela que era formulada como a «primeira incumbência» consistia em zelar pela tesouraria, uma tarefa fundamental que deveria contar com o auxílio de um «guarda-livros» competente, responsável por «vigiar e promover toda a regularidade devida e que se costuma praticar nas contadorias das companhias gerais do comércio deste reino, em conformidade das quais será dirigida e regulada a desta Sociedade» (*idem*, p. 10). A divisão de tarefas não deveria excluir a partilha comum das obrigações e decisões do corpo directivo no seu todo. Mas o princípio da responsabilidade comum não se ficava pela declaração de intenções:

[D]e sorte que unidos façam e representem sempre o corpo da direcção, onde cada um de seus membros deverá dar conta do estado das cousas de que está encarregado todas as vezes que se juntarem nas conferências, que será em todas as manhãs das segundas-feiras de cada semana e nos dias que entre si ajustarem, e que a pedir qualquer dos directores para a resolução dos negócios que ocorrerem (*idem*, p. 11).

Uma vez que o teatro era um acontecimento que reunia um número considerável de pessoas no mesmo espaço e ao mesmo tempo, podendo ocasionar os mais variados distúrbios, a questão da ordem pública tinha de ser considerada (estatutos XIII, XIV e

XV). Fixaram-se os cargos que habitualmente zelavam pela segurança nos teatros, o inspector e o oficial militar, mas os comerciantes, que nada deixavam ao acaso da fortuna, decretaram também as hierarquias, prevenindo possíveis conflitos entre as próprias forças da ordem: os oficiais militares deviam obedecer aos ministros inspectores e os inspectores teriam de acatar as ordens dos directores dos teatros. Não eram, no entanto, evocados problemas de segurança ou de atentados contra a moral e os bons costumes, mas sim a necessidade de conter comportamentos que poderiam prejudicar os espectáculos:

[É] vossa majestade servido ordenar que em cada um dos ditos teatros haja um ministro que com o título de Inspector assista neles em todos os dias de representação, o qual, de acordo com os directores, faça com a sua autoridade conter o povo dentro dos limites de uma justa liberdade, fazendo cessar toda a conversação, ruído, e outra qualquer desordem que perturbe as representações. (*idem*, p. 9)

Os direitos e os deveres do público, por sua vez, também eram contemplados pelos estatutos (estatutos XXII, XXIII, XXVI), mas o cumprimento das regras, neste caso, não estava sujeito a sanções. O bom senso obrigava a ter sempre em consideração a comodidade do público, que devia ser informado sobre os horários dos espectáculos, apresentados em cartazes e definidos consoante as estações do ano (*idem*, p. 12). As sessões só principiavam com a autorização do director do teatro e depreende-se que não seria fácil dar início aos espectáculos. No entanto, e em consideração pelo público, a pontualidade devia ser respeitada e o «director terá exacto cuidado em procurar, quanto lhe for possível, que se observem as horas determinadas nos avisos públicos, não ocorrendo causa superior que obrigue a alterar-se esta disposição» (*idem, ibidem*). Aos espectadores permitia-se a circulação no interior do teatro e no exterior do mesmo, uma liberdade considerada justa; porém, «o giro de todo o teatro» devia ser facultado mediante a posse de um bilhete de senha, com o qual poderiam regressar aos seus lugares. Os preços dos bilhetes mantinham-se e só podiam ser aumentados sob autorização real (estatuto XXX). Incluída nas últimas páginas da publicação, a relação dos preços para o «teatro em que se representam os dramas na linguagem portuguesa» e para «o teatro das óperas e comédias italianas» ficaram desde logo fixados e aprovados pelo presidente do Senado da Câmara, o conde de Oeiras.

O principal dever dos espectadores resumia-se ao pagamento dos bilhetes que facultava a ocupação dos seus lugares no teatro. Cientes do prejuízo provocado pela

cedência gratuita de lugares, sobretudo dos ambicionados camarotes, os homens de negócios tentavam contrariar esta «tendência», instituída na sociedade portuguesa: só podiam dar-se gratuitamente os dois camarotes e as duas frisas ocupadas pelos representantes das entidades oficiais (estatuto XXIV) e todos os espectadores, sem excepção, que entravam sem tomar um lugar certo ou mesmo para ocupar camarotes com permissão daqueles que os tivessem alugados, deviam pagar um bilhete de entrada (estatuto XXV). Pretendia-se, assim, «evitar o prejuízo que de outra sorte resultaria do grande número de pessoas que até agora, contra o costume praticado em todos os teatros da Europa, se utilizavam dos divertimentos públicos sem dispêndio algum» (*idem*, p. 13). De forma a colmatar a dificuldade na cobrança das dívidas, os comerciantes pediam ao rei «o privilégio de cobrar semelhantes dívidas pelos ministros inspectores dos sobreditos teatros como fazenda de vossa majestade, da mesma sorte que foi concedido às companhias gerais do comércio» (*idem*, p. 14). Se se pretendia acabar com as «calotes», não se deixava de aliciar o público com descontos – 10 % para os lugares fixos, «além do seu bilhete, se lhes dará outro de entrada para o puderem dar a quem bem lhes parecer» (*ibidem*).

O preçário dos bilhetes publicado com os estatutos da Sociedade Estabelecida para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte indica que o custo dos camarotes e dos lugares da plateia era mais acessível aos espectadores do Teatro do Bairro Alto¹³⁴. Os preços das entradas, segundo o estatuto XXVII, mantinham-se os mesmos que eram praticados antes do estabelecimento da Sociedade: «Os lugares dos teatros se conservarão nos mesmos preços, por que até agora se costumavam a pagar» (*idem*, p. 13).

Os estatutos X, XI, XII e XXXII referiam-se aos actores e aos bailarinos que, apesar de puderem negociar livremente as condições contratuais e, em particular, os seus salários, se recusassem assinar o contrato com a Sociedade ficavam proibidos de aceitar igual ou menor importância nos outros teatros. Deste modo, evitavam-se as acusações dos cómicos, que podiam sentir-se lesados nos seus direitos e, ao mesmo tempo, garantia-se a sua permanência nos teatros públicos de Lisboa. O regular funcionamento da actividade teatral ficava garantido através da prescrição de benefícios

¹³⁴ As produções do Teatro da Rua dos Condes já seriam mais dispendiosas do que as do Teatro do Bairro Alto em anos anteriores, o que se reflectia no custo das entradas. Estando o teatro vocacionado para as representações operáticas, a partir de 1771, as quais incluíam a contratação de intérpretes italianos e uma cenografia sofisticada, os gastos seriam elevadíssimos.

e sanções: os salários dos intérpretes não podiam ser suspensos e não podiam ser presos por caso civil; nos casos de crime, salvo se fosse em flagrante delito. Já o incumprimento das suas obrigações profissionais ou a desobediência em funções podia levar à ordem de prisão, requerida pelo director do teatro e sancionada pelo presidente do Senado da Câmara. O conteúdo do artigo X é, talvez, aquele que mais se destaca do conjunto dos regulamentos, onde se traça um programa de renovação da produção teatral, pois implica uma mudança das mentalidades em relação à antiga arte do actor: «[É] Vossa Majestade servido declarar que a dita arte *per si* é indiferente e que nenhuma infâmia irroga àquelas pessoas que a praticam nos teatros públicos enquanto aliás por outros princípios não a tenham contraído» (pp. 8-9). A declaração, fundada em explicações históricas, demonstra que o carácter moral pertencia às pessoas e não à actividade de actor, perseguida por um estigma que impedia o aperfeiçoamento artístico. Pela primeira vez, sob beneplácito régio, a arte da representação era oficialmente reconhecida pelo seu carácter profissional.

A intersecção entre a iniciativa privada dos comerciantes e o interesse público, dependente do Estado e da sua acção legislativa e governativa, constituiu uma mudança de paradigma, passível de ser integrada no movimento mais vasto das reformas pombalinas. O plano inovador desenhado no corpo dos estatutos inspirava-se no modelo de gestão dos teatros italianos, conhecido como «Società di cavalieri» ou de «cittadini», que conheceu várias modalidades nas diferentes cidades-Estado italianas durante o século XVIII (Almeida, 2007a, pp. 222-223). Ao comparar a Sociedade portuguesa com as suas congéneres italianas, Maria João Almeida detecta importantes diferenças na sua relação com o Estado que, no caso português, não investia dinheiro nem interferia na actividade dos directores – apenas se solicitava a intervenção legislativa dos órgãos estatais: «Tal como nos Estados monárquicos italianos, essa prática reguladora revestiu em Portugal, como se viu, a forma de concessão de privilégios, sistema típico da regulamentação de qualquer actividade produtiva no Estado absoluto» (2007a, pp. 222-223).

Nomeados pelos seus pares, Joaquim José Estulano de Faria, Anselmo José da Cruz, Alberto Meyer, ou Mayer, e Teotónio Gomes de Carvalho, grandes capitalistas da época, foram os primeiros directores dos teatros públicos da corte. Não será displicente lembrar a relação destes comerciantes com o poder, mais especificamente com o governo do marquês de Pombal. É o caso de Anselmo José da Cruz, da «família

tabaqueira dos “Cruzes”», que «conservava nas suas mãos um poderosíssimo comércio colonial e elevados cargos (Macedo, 1989, p. 108), o de Teotónio Gomes Carvalho, um dos fundadores da Arcádia Lusitana, em 1756, e que chegou ao cargo de conselheiro régio (Gonçalves, 2014, p. 201).

II.10. O Teatro do Bairro Alto nos anos da Sociedade

II.10. 1. Temporada de 1772-1773

O levantamento de informações referentes às temporadas em que o teatro passou a ser regido pelos directores dos teatros da corte circunscreve-se à documentação disponível no fundo da Real Mesa Censória e às *Contas dos Teatros Públicos da Corte*, fonte indispensável ao conhecimento da actividade teatral desta época. O documento reúne dados contabilísticos dos ditos teatros, sendo composto, maioritariamente, por recibos referentes a pagamentos de materiais para construção de cenários, de salários dos trabalhadores e dos elementos da companhia e, também, por folhas de rendimento das récitas. Os recibos encontram-se agrupados em cadernos numerados que indicam o ano, o mês e o tipo de despesas.¹³⁵ No entanto, da prometedora fonte histórica, apenas

¹³⁵ O Instituto de Estudos Teatrais/Sala Jorge de Faria da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra preserva os seguintes cadernos: n.º 82 (Setembro de 1772, Despesas do Teatro da Rua dos Condes); n.º 83 (Setembro de 1772, Cenário do Teatro da Rua dos Condes); n.º 84 (Setembro de 1772, Vestuário do Teatro da Rua dos Condes); n.º 87 (Setembro de 1772, doutor Henrique José da Silva Quintanilha, Proprietário do Teatro da Rua dos Condes); n.º 88 (Setembro de 1772, Gastos com a companhia de cómicos e dançarinos), n.º 89 (Setembro de 1772, Diversos virtuosos de dança do teatro da Rua dos Condes); n.º 91 (Setembro de 1772, Cenário do Teatro do Bairro Alto – constam recibos assinados em Agosto e Setembro de 1772, cujos gastos pertencem às despesas do cenário, com relação de pintores, de carpinteiros, de compra de madeiras e pigmentos); n.º 92 (Setembro de 1772, Despesas do Teatro do Bairro Alto – constam recibos assinados em Agosto e Setembro de 1772, referentes à compra de pregos, jornais da semana, aluguer de seges, entre outros gastos, e folhas de ordenados dos cómicos, comparsas, bailarinos, músicos e outros funcionários); n.º 93 (Setembro de 1772, Vestuário do Teatro do Bairro Alto – constam as folhas dos oficiais dos alfaiates que trabalharam no vestuário da *Filha Obediente*); n.º 94 (Setembro de 1772, Trastes do Teatro do Bairro Alto – constam pagamentos de árias e de cópias de partes cavas); n.º 95 (Setembro de 1772, Diversos virtuosos de dança do Teatro do Bairro Alto – constam as folhas dos ordenados dos bailarinos); n.º 96 (Setembro de 1772, Folhas do rendimento do Teatro da Rua dos Condes); n.º 97 (Setembro de 1772, Folhas do rendimento do Teatro do Bairro Alto); n.º 321 (Julho de 1774, Despesas do Teatro da Rua dos Condes); n.º 322 (Julho de 1774, Cenário do Teatro da Rua dos Condes); n.º 324 (Julho de 1774, Despesas do Teatro do Bairro Alto – constam recibos de várias despesas referentes ao período que vai de Março até Julho de 1774, como a conta dos pregos, folha dos comparsas, recibo do cabeleireiro); n.º 325 (Julho de 1774, Cenário do Teatro do Bairro Alto – constam as folhas dos salários da gente dos bastidores, de 3 de Maio até 3 de Junho de 1774); n.º 326 (Julho de 1774, Trastes do Teatro do Bairro Alto); n.º 327 (Julho de 1774, Cenário do Teatro da Graça); n.º 328 (Julho de 1774, Folhas do receitas do Teatro da Rua dos Condes); n.º 329 (Julho de 1774, Folhas do receitas do Teatro do Bairro Alto); n.º 330 (Julho de 1774, Folhas do receitas do Teatro da Graça); n.º 409 (Fevereiro de 1775, Diversos virtuosos de dança do Teatro da Rua dos Condes); n.º

podemos recuperar dados sobre o funcionamento do Teatro do Bairro Alto relativos a Agosto e Setembro de 1772 e ao mês de Julho de 1774. Os restantes papéis, ou parte deles, estiveram nas mãos de Sousa Bastos, que afirma possuir recibos de ordenados passados por António José de Paula (1898, p. 190).

No segundo ano da Sociedade, Inácio Pedro Quintela, José Galli, António Soares de Mendonça e Francisco Pires de Sousa foram nomeados directores dos Teatros Públicos da Corte¹³⁶. Apesar de o livro de registo de cobrança de impostos dos arruamentos mencionar uma interrupção do funcionamento do Teatro do Bairro Alto – «Não se lançou pessoa alguma da dita casa da ópera por se achar fechada, sem exercício e sem lucros os ditos empresários»¹³⁷ –, as *Contas dos Teatros Públicos da Corte* apontam para o prosseguimento da actividade no Verão. A folha de ordenado dos cómicos portugueses do mês de Agosto de 1772 indica os nomes daqueles que recebiam ordenados anuais e respectivos valores, possibilitando a reconstituição da equipa de actores e actrizes que actuou durante a temporada de 1772-1773. De forma a observar as alterações da companhia, colocamos num mesmo quadro os nomes dos cómicos que representaram na temporada de 1770-1771 e daqueles que foram contratados sob a nova administração dos directores dos teatros públicos (CTPC, caderno n.º 92).

Quadro 3	
Companhia do Teatro do Bairro Alto nas temporadas de 1770-1771 e 1772-1773	
1770-1771	1772-1773
Cecília Rosa de Aguiar	Cecília Rosa de Aguiar
Isabel de Aguiar	
Luísa Rosa de Aguiar	
João de Almeida	João de Almeida
António Manuel	
Bernarda Maria	
	José Arsénio da Costa
José Félix	José Félix
José da Cunha	José da Cunha
	Francisca Eugénia
Joana Inácia da Piedade	Joana Inácia da Piedade
Maria Joaquina	Maria Joaquina

1120/22 (Dispersos - recibos referentes a gastos em Julho e Agosto de 1772); n.º 1120/23/24/25/26 (Dispersos – recibos com diferentes datas e um contrato entre os directores dos Teatros Públicos da Corte e Guilherme Buck e David Osborne, de 1775).

¹³⁶ Informação obtida numa escritura de procuração assinada pelos directores a 14 de Julho de 1772 (7.º Cartório Notarial de Lisboa, Ofício A, Cx. 97, ff. 51-51v).

¹³⁷ AHTC, Décimas da Cidade, liv. 759 AR, 1772, f. 20.

António José de Paula	António José de Paula
Pedro António Pereira	
Rodrigo César	Rodrigo César
Lourenço António	Lourenço António
	José dos Santos
Silvestre Vicente e filha [Antónia Henriqueta]	Silvestre Vicente e sua filha, Antónia Henriqueta
	Francisco António de Sousa
João de Sousa	

A análise das listas permite verificar a ausência de intérpretes importantes da companhia da Casa da Ópera do Bairro Alto: Pedro António Pereira, Lucrezia Battini e Luísa Todí abandonaram o teatro, passando a trabalhar e a residir no Porto (Brito, 1989, p. 114); o nome João de Sousa, membro da companhia desde 1763, também desaparece da documentação consultada. Por outro lado, aparecem novos actores, como José Arsénio da Costa, que também dançava, Francisca Eugénia e José dos Santos. Foram contratados doze bailarinos, só se conhecendo o nome Vittorio Perini, que continuou a dançar no Teatro do Bairro Alto por mais dez meses. O senhor Duprè, ajustado por dois anos com um salário mensal elevado, terá sido o coreógrafo e bailarino que dirigiu o grupo. A senhora Marcadet, acompanhada pelo filho e pela sobrinha, também se comprometeu a dançar no Bairro Alto durante dois anos; Gertruda Guadagnini ficou ajustada por dez meses, enquanto os restantes bailarinos foram contratados por um ano – Teresa Tizoni, ainda menor de idade, chegou a Lisboa no dia 28 de Maio e, ainda nesse mês, dançou em três espectáculos, Giuseppe Costantini chegou no dia 14 de Junho, Anna Zoccoli chegou a 22 do mesmo mês, Beatrice Bardelli, Giovanni Battista Bedotti e sua irmã Anna Maria Bedotti começaram a dançar em Agosto (CTPC, caderno n.º 95).

Apesar de não se conhecer o repertório apresentado ao longo de Agosto, o assentamento de pagamentos das seges que levavam atrizes ou bailarinas aos ensaios e aos espectáculos permite desenhar a agenda desse mês (CTPC, caderno n.º 92).

<p style="text-align: center;">Quadro 4 Dias de ópera e de ensaios durante o mês de Agosto no Teatro do Bairro Alto (1772)</p>						
Domingo	Segunda-feira	Terça-feira	Quarta-feira	Quinta-feira	Sexta-feira	Sábado
						Ensaio (manhã e tarde)
	Ensaio	Ensaio	Ensaio e ópera	Ensaio	Ópera	
Ópera ¹³⁸	Ópera			Ensaio	Ensaio	Ópera
Ópera			Ópera	Ensaio	Ópera	Ensaio
Ópera	Ópera	Ensaio	Ensaio	Ensaio	Ensaio	Ensaio
Ópera						

Da análise dos dias assinalados no Quadro n.º 4 infere-se que cómicos e bailarinos teriam dias de folga, apesar de não ser um dia da semana fixo: nas três primeiras semanas usufruíram de dois dias livres e na última semana trabalhariam todos os dias. Se considerarmos o mês de Agosto de 1772 como exemplo e modelo de um mês normal de trabalho, podemos afirmar que não havia dias da semana fixos para a apresentação de espectáculos, com excepção dos Domingos. O rol das despesas com as seges ocupadas para o Teatro da Rua dos Condes no mesmo mês permite contabilizar doze dias de ensaios e catorze récitas (CTPC, caderno n.º 82), ou seja, os dois teatros públicos apresentaram um total de vinte e cinco espectáculos, uma oferta que possibilitava a um espectador hipotético a frequência quase diária das salas de espectáculos.

Apesar das lacunas nas *Contas dos Teatros Públicas da Corte*, os rendimentos relativos ao mês de Setembro de 1772 são de tal modo detalhados que é mesmo possível conhecer a programação diária dos dois espaços teatrais (Quadro 5)¹³⁹. No Teatro da Rua dos Condes, onde já se exibia a famosa Anna Zamperini, cantora veneziana contratada com sua irmã, Antonia, em 19 de Junho de 1772¹⁴⁰, fizeram-se duas óperas italianas baseadas nos libretos de Giovanni Bertati, *L'anello incantato*, com música de Bertoni, e *L'Isola di Alcina*, com música de Giuseppe Gazzaniga. Cada uma das óperas teve seis apresentações. Por sua vez, o Bairro Alto, com uma programação mais diversificada, deu oito récitas de *A filha obediente* (*La figlia obediente*) de Goldoni,

¹³⁸ O termo «ópera» não indica o género operático, deve significar antes, e dado o contexto, «espectáculo».

¹³⁹ As folhas de rendimento das récitas do Teatro da Rua dos Condes encontram-se no caderno n.º 96 e as rendas das récitas do Teatro do Bairro Alto constam do caderno n.º 97.

¹⁴⁰ O contrato é válido até 28 de Fevereiro de 1775, segundo a informação apresentada por Manuel Carlos de Brito (1989, p. 99), a partir das *Escrituras do Teatro da Rua dos Condes 1772-1776* [1775], guardadas no arquivo do Teatro Nacional de S. Carlos. O documento também é mencionado por Maria João Almeida (2007a, p. 231).

duas de *O cavaleiro de virtude* e mais duas récitas de *A assembleia*, que foi acompanhada por uma dança (CTPC, caderno n.º 97). Desconhece-se a autoria das duas últimas comédias. O espectáculo *A assembleia* remete para um tema querido aos autores setecentistas, que replicam as modas e os quotidianos em comédias satíricas. Na segunda metade do século XVIII, foram impressas muitas outras comédias e entremezes que integram as «assembleias» nos seus títulos e assuntos¹⁴¹; do prelo de Francisco Borges de Sousa saiu «Nova comédia de um engenho português denominada *Assembleia*» (1781 e 1782) e o árcade Correia Garção, que morreu nesse mesmo ano de 1772, na prisão do Limoeiro, escreveu *Assembleia ou partida*. Por ser, nessa altura, um poeta caído em desgraça, talvez seja de excluir a hipótese de os directores dos Teatros Públicos da Corte levarem à cena um texto seu.

As vinte e quatro récitas de Setembro distribuíam-se pelos dias da semana, sendo possível detectar uma lógica de alternância.

<p>Quadro 5 Espectáculos apresentados no Teatro do Bairro Alto e no Teatro da Rua dos Condes / Setembro de 1772</p>						
Domingo	Segunda-feira	Terça-feira	Quarta-feira	Quinta-feira	Sexta-feira	Sábado
		1 <i>L'anello incantato</i> TRC	2 <i>A filha obediente</i> TBA	3 <i>L'anello incantato</i> TRC	4 <i>A filha obediente</i> TBA	
6 <i>A filha obediente</i> TBA <i>L'anello incantato</i> TRC	7	8 <i>A filha obediente</i> TBA <i>L'anello incantato</i> TRC	9	10 <i>L'anello incantato</i> TRC	11 <i>A filha obediente</i> TBA	12
13 <i>A filha obediente</i> TBA <i>L'anello incantato</i> TRC	14	15	16 <i>A filha obediente</i> TBA	17 <i>Isola di Alcina</i> TRC	18 <i>A filha obediente</i> TBA	19
20 <i>O cavaleiro de virtude</i> TBA <i>Isola di Alcina</i> TRC	21 <i>O cavaleiro de virtude</i> TBA <i>Isola di Alcina</i> TRC	22	23	24 <i>Isola di Alcina</i> TRC	25	26
27 <i>A assembleia</i> TBA <i>Isola di Alcina</i> TRC	28	29 <i>A assembleia</i> TBA <i>Isola di Alcina</i> TRC	30			

A conjugação das duas agendas, acertada pelos directores dos Teatros Públicos da Corte, não só facilitava a escolha dos espectadores, como permitia uma actividade

¹⁴¹ Marie Noële Ciccía baseia a sua comunicação «Teatro em casa: assembleias, funções, comédias no século XVIII» (2016), em treze textos que se debruçam sobre a forma de sociabilidade em voga.

teatral quase permanente – entre três a quatro dias por semana os habitantes e visitantes da cidade de Lisboa podiam assistir a espectáculos. Tanto o Teatro do Bairro Alto como o Teatro da Rua dos Condes abriram as suas salas todos os Domingos do mês de Setembro de 1772, concluindo-se, facilmente, ser esse o dia de maior afluência de público, como se pode observar pelo calendário exposto.

A apresentação das doze réeitas no Teatro da Rua dos Condes resultou numa receita de 1418\$240 réis, ficando 585\$36 réis em dívida, como se pode verificar pela soma dos valores registados nas folhas de rendimento (CTPC, caderno n.º 96). O rendimento da Casa da Ópera do Bairro Alto é bastante inferior – a bilheteria rendeu um total de 622\$620 réis, tendo ficado 30\$400 réis em dívida (CTPC, caderno n.º 97). Mesmo considerando a diferença dos preços dos bilhetes – na casa da ópera italiana os camarotes mais caros custavam aos espectadores 3\$200, enquanto no Bairro Alto custavam 3\$000 –, a avaliação comparativa não deverá descurar o «fenómeno Zamperini» e lembramos a Guerra dos Poetas, peleja suscitada pela famosa cantora, que opôs a Arcádia Lusitana ao Grupo da Ribeira das Naus. Na *Zamparineida*, uma selecção de poemas reunidos e publicados por Alberto Pimentel, podem ler-se os versos «anti-zamperini», que reprovam a «interesseira», e os «pro-zamperini», que louvam a «divina» cantora, num total de sessenta e quatro poemas onde o tema é esgotado até à exaustão, não fornecendo, infelizmente, dados sobre o teatro da época¹⁴². É provável que o público lisboeta quisesse não só ouvir a voz de Anna Zamperini como opinar sobre os encantos da cantora. A sala de espectáculos da Rua dos Condes estava na moda, sendo considerado um espaço artístico e social privilegiado – pela competência musical dos intérpretes, mas também pela «qualidade» do auditório. A verdade é que, no mês de Setembro, o teatro acolheu a elite aristocrática e política do reino, identificando-se o duque do Cadaval, o conde do Prado, o conde de Aveiras e o conde de São Lourenço, os embaixadores de Espanha e da Holanda, o excelentíssimo senhor D. João Domingues de Melo, o excelentíssimo senhor ministro do Império e os próprios directores Anselmo José da Cruz e Alberto Meyer (*idem*, pp. 140-143).

¹⁴² Alberto Pimentel, *Zamperineida segundo um manuscrito da Biblioteca Nacional de Lisboa*, publicado e anotado por Alberto Pimentel. Lisboa: Livraria Central de Gomes de Carvalho, 1907. Alberto Pimentel recolhe os poemas do manuscrito intitulado *Zamparineida metrica-laudatia-satírica ou colecção das obras poéticas, pró e contra, feitas em Lisboa à cantora Anna Zamperine, e ao padre Manuel de Macedo*.

Na época, a afectação dos peraltas ficou associada ao auditório do Teatro da Rua dos Condes, escrevendo-se o seguinte diálogo na *Incisão joco-séria anatómica, crítica feita no corpo lisbonense peráltico*:

Cláudio Foste enfim ao Bairro Alto?

Júlio Nisso gastava o meu tempo!
 Não vou lá para esses bairros,
 meu amigo, em não havendo
 dous dedos de italiano
 não aturo.

Matilde Ora isto é belo!

(aparte) E no cabo entende-o tanto
 Como eu entendo o grego.

Júlio Bairro Alto! Nem por sombras.

Cláudio Ora não sejas camelo:
 O nosso tablado hoje
 não inveja os mais perfeitos
 da Europa.

Júlio Tenho dito
 Si non habemo de quello, etc¹⁴³.

II.10.2. Temporada de 1773-1774

A temporada de 1773-1774 terá sido um período de intensa actividade teatral, estando a direcção da Sociedade a funcionar em pleno. No entanto, há poucos dados sobre o número de récitas, as receitas e os textos representados. Regressando aos livros e requerimentos da Real Mesa Censória, contabilizamos cerca de quarenta e três títulos de comédias e de entremezes que passaram pelas mãos dos censores, mas desconhece-se a natureza da maior parte dos requerimentos correspondentes – se pediam licença de representação ou de impressão¹⁴⁴. Só a identificação dos nomes impressores, como Miguel Manescal ou Francisco Sabino dos Santos, pode desfazer algumas das hesitações. Ainda assim, encontramos dois pedidos de licença para representação nos registos de requerimentos da Mesa Censória ao longo de 1773, sendo um deles assinado em nome dos directores dos Teatros Públicos da Corte, que pretendiam pôr em cena, no

¹⁴³ Damazio Montoja Queimaço, *Incizam Joco-Seria anatomica, crítica feita no corpo lisbonense peráltico*. Lisboa; Na Oficina de Manoel Coelho Amado, 1871, p. 8.

¹⁴⁴ ANTT, Mesa Censória, liv. 5 e liv. 6.

Teatro do Bairro Alto, *O irresoluto* (Cf. Apêndice 1). A comédia representada pelos cómicos portugueses deverá tratar-se de *O amo irresoluto e o criado fiel*, de António José de Paula, incluída no tomo V da sua *Colecção das obras dramáticas*¹⁴⁵. Em 3 de Janeiro de 1774 chega à Mesa mais um pedido de licença de representação de *O entrudo*, de autor anónimo, que terá animado o final de temporada do teatro, na época do Carnaval.

Sabe-se, ainda, que desde 21 de Dezembro de 1773 até 15 de Fevereiro de 1774 se fizeram trinta e duas récitas, segundo consta do recibo do porteiro da plateia superior do Teatro do Bairro (CTPC, caderno n.º 324), e regista-se a transição de Maria Joaquina para o Teatro da Rua dos Condes, onde passou a cantar óperas italianas até 1775 (Brito, 1989, p. 98).

II.10.3. Temporada de 1774-1775

A Real Mesa Censória oferece uma documentação abundante em requerimentos durante todo o ano de 1774¹⁴⁶. A maior parte foi entregue à Mesa por António José de Paula e pelos directores dos Teatros Públicos, que pedem licenças para a representação de comédias no Teatro do Bairro Alto ou no Teatro dos Cómicos Portugueses. O teatro de Goldoni continuou a distinguir-se na constituição do repertório, sendo assinaladas as seguintes comédias: *A dama bizarra* (*La donna bizzarra*), que incluiu três árias encomendadas ao músico José Joaquim de Lima, *O rico insidiado* (*Il ricco insidiato*), *A pupila* (*La pupila*), *O festim* (*Il festino*), *A senhora prudente* (*La dama prudente*), *O homem prudente* (*L'uomo prudente*) e *A virtude protegida* (*La putta onorata*) (cf. Apêndice 1).

A dramaturgia francesa continuou a ser interpretada pela companhia do Bairro Alto, que apresentou *O insociável* (*Le misanthrope*), de Molière, *O órfão da China* (*L'orphelin de la Chine*), de Voltaire, e *O criado rival de seu amo* (*Crispin rival de son maître*), da autoria de Lesage, autor até agora inédito no palco dos cómicos portugueses.

¹⁴⁵ Biblioteca da Faculdade de Letras – Arquivo Osório Mateus (OMGAR 2555p). Segundo Marta Rosa, na introdução ao tomo, Paula reclama a autoria do texto como «ficção» sua, uma afirmação corroborada pela investigadora, que «não conhece nenhum texto que siga a mesma linha narrativa ou que contenha as mesmas personagens que lhe pudesse ter servido de texto de partida» (texto ainda não editado de Marta Rosa, incluído na sua tese sobre António José de Paula).

¹⁴⁶ A tabela organizada pela investigadora Marta Rosa, que cedeu a informação constante da documentação da Real Mesa Censória, foi preciosa para rever a nossa pesquisa desta temporada. A autoria de *Tamerlão na Pérsia* é uma informação proveniente desse trabalho.

De acordo com as informações disponíveis, Lesage e Agostine Piovene, com *Tamerlão na Pérsia* (*Tamerlano*), constituem novidades no Teatro do Bairro Alto. Acrescente-se a estreia de um texto original de Manuel de Figueiredo – *Perigos da educação* –, que foi mal recebida pelo público, na noite de 8 de Maio. O teatro de António José da Silva regressou com *Os encantos de Medeia* e o de Juan Salvo y Vela com a *Quarta parte do mágico de Salerno* (*El Magico de Salerno*), registando-se, ainda, *O falador imprudente ou a donzela espirituosa* – uma tradução de *Il chiachiarone* de António Palomba.

Persiste o anonimato relativo aos autores de alguns textos que estiveram em cena no Teatro do Bairro Alto: *Prudência, honra e constância*, *O trapaceiro*, *O viajante* e *Não se vence a natureza*. *Os peraltas mascarados em Almada* talvez seja da autoria de António José Paula, que fez o requerimento à Mesa Real Censória em Abril, e o título *A rapariga de dezasseis anos* poderá partir de um texto de David Garrick (cf. Apêndice 1).

Mais uma vez, os dados disponíveis inviabilizam uma descrição exaustiva da temporada, mas permitem conhecer o calendário dos espectáculos em cena durante o mês de Julho de 1774, no Teatro do Bairro Alto, no Teatro da Rua dos Condes e, também, no Teatro da Graça¹⁴⁷.

¹⁴⁷ As folhas de rendimento das récitas do Teatro da Rua dos Condes encontram-se no caderno n.º 328, as rendas das récitas do Teatro do Bairro Alto constam do caderno n.º 329 e as do Teatro da Graça no caderno n.º 330 das *Contas dos Teatros Públicos da Corte*.

Quadro 6 Espectáculos apresentados no Teatro do Bairro Alto, Teatro da Rua dos Condes e Teatro da Graça / Julho de 1774						
Domingo	Segunda-feira	Terça-feira	Quarta-feira	Quinta-feira	Sexta-feira	Sábado
3	4	5	6	7	8	9
<i>A dama bizarra e entremez</i> TBA <i>Amor senza malizia</i> TRC <i>El pleyto de Hernán Cortez</i> TG		<i>El Cid campeador</i> TG	<i>A dama bizarra e entremez</i> TBA	<i>Amor senza malizia</i> TRC <i>El Cid campeador</i> TG		
10	11	12	13	14	15	16
<i>Os peraltas mascarados</i> TBA <i>Amor senza malizia</i> TRC <i>El sabio Juan Labrador</i> TG		<i>El conde de Saldaña</i> TG	<i>Os peraltas mascarados</i> TBA <i>El negro más prodigioso</i> TG	<i>Amor senza malizia</i> TRC	<i>El negro más prodigioso</i> TG	
17	18	19	20	21	22	23
<i>Os peraltas mascarados</i> TBA <i>La dama presidente</i> TG <i>Le orfane svizzere</i> TRC		<i>A buen padre mejor hijo</i> TG		<i>Le orfane svizzere</i> TRC	<i>El parecido de Rusia</i> TG	
24	25	26	27	28	29	30
<i>O falador imprudente e entremez</i> TBA <i>Le orfane svizzere</i> TRC <i>El parecido de Rusia</i> TG	<i>O falador imprudente e entremez</i> TBA <i>Le orfane svizzere</i> TRC <i>El parecido de Rusia</i> TG	<i>O falador imprudente e entremez</i> TBA <i>Le orfane svizzere</i> TRC <i>El parecido de Rusia</i> TG		<i>Reinar después de morir</i> TG		
31						
<i>O falador imprudente e entremez</i> TBA <i>Dona Inês de Castro</i> TG <i>Le orfane svizzere</i> TRC						

Confirma-se a diversidade da oferta de espectáculos de teatro em Lisboa com o Teatro dos Cómicos Portugueses no Bairro Alto, os cantores líricos italianos na Rua dos Condes e a companhia espanhola de Juan Antonio Esteves, na calçada da Graça, onde foram apresentadas onze comédias diferentes em quinze dias de récitas (Quadro 6).

Deste modo, os espectadores que podiam pagar os camarotes mais caros do Teatro da Rua dos Condes ouviam o repertório do Teatro di San Moisé, espaço veneziano, onde cantaram as irmãs Zamperini, em finais da década de sessenta¹⁴⁸, e os espectadores com menos capacidades económicas tinham possibilidade de assistir ao mesmo repertório que foi apresentado em Sevilha, entre 1771 e 1775, como é observado por Gomes (*idem*, pp. 45-46).

As salas adequavam, assim, o seu repertório às apetências dos diferentes grupos sociais, sendo de apontar «a tática, por parte da “Sociedade”, de diversificar a natureza dos espectáculos teatrais da capital e, ao mesmo tempo, satisfazer a procura, que ainda perdurava, das obras da “velha” dramaturgia espanhola» (Gomes, *idem*, p. 87). Mencione-se, ainda, o carácter inovador do repertório do Teatro da Rua dos Condes, que se associava ao repertório em voga na Europa, e do Teatro do Bairro Alto, que representava os textos de Goldoni e Voltaire em português.

A oferta de espectáculos ao público português não era, no entanto, suficiente para aqueles que, como Manuel de Figueiredo, almejavam uma reforma do teatro nacional fundada num programa de autores portugueses. Por certo mortificado pelo fracasso da sua comédia *Perigos da educação*, o dramaturgo respondeu com a composição de uma pequena peça em um acto intitulada *O dramático afinado*, com data de 12 de Maio de 1774, em que descreve a angústia do Poeta, morador no Bairro Alto, na noite de estreia de um texto seu (Figueiredo, 1804, p. 36). Animado por um espírito reformador, Manuel de Figueiredo entregou a pequena peça à Real Mesa Censória, que teve o apreço do revedor António de Santa Marta Lobo da Cunha:

[P] ersuadido e informado o mesmo poeta que esta fora representada pelos cómicos do Teatro do Bairro Alto, e ouvida com menos bom sucesso do que pedia e se esperava do merecimento da dita comédia, ideou na que apresenta uma inocente crítica e tão engenhosa, que ela é uma constante apologia do bom gosto, génio e novidade, com que desempenha o carácter de semelhantes composições¹⁴⁹.

¹⁴⁸ Considerando Anna Zamperini como o «mais provável agente difusor do repertório italiano em Portugal», Maria João Almeida indica: «Além dos quatro “drammi giocosi” cuja proveniência ascenderá ao Teatro di San Moisé através da mediação das Zamperini, identificamos outros seis que foram igualmente exibidos naquela sala veneziana e, depois, em Lisboa, *La locanda* (1771), *Le orfane svizzere* (1770), *L'impresa d'opera* (1769), *La sposa fedele* (1767), *Il matrimonio per concorso* (1767) e *L'amore senza malizia* (1768)» (2007a, p. 227).

¹⁴⁹ Parecer favorável redigido e assinado a 20 de Junho de 1774 por António de Santa Marta Lobo da Cunha, que censurou a comédia em cinco versos (ANTT, RMC, cx. 8, n.º 10). O título indicado pelo censor é *O poeta refinado*. O texto publicado, em 1804, intitula-se *Dramático afinado ou crítica aos perigos da educação*.

Censor e dramaturgo parecem estar em consonância na crítica ao teatro que se faz na época, pois é notória a parcialidade do redactor do parecer, que elogia, por um lado, os aspectos formais da comédia e defende, por outro, os motivos reformadores subjacentes:

[C]onfessando-se ele [autor] cúmplice de alguns insignificantes defeitos que lhe apontaram, faz ao mesmo tempo ver que toda esta impostura é nascida do mau gosto e prejuízos em que o vulgo do auditório tem repostado o teatro português, negando-lhe aquele decoro em que ele se podia conciliar com a doutrina dos padres, e ser uma viva escola da observância das leis e bons costumes. (*idem, ibidem*)

Manuel de Figueiredo nunca terá tido os favores do público por motivos relacionados com as características formais das suas obras; no entanto, as suas considerações eram acertadas quando aponta uma ausência flagrante de dramaturgia portuguesa: «O teatro, que em toda a parte, é o modelo da língua, será a escola do barbarismo enquanto não houver dramáticos nacionais», diz na dedicatória ao conde de Oeiras (1804). Ao observarmos os repertórios dos teatros, as suas críticas revelam-se adequadas ao contexto teatral da sua época: no Teatro do Bairro Alto abundaram as traduções, no Teatro da Rua dos Condes representava-se em italiano e no Teatro da Graça residia uma companhia espanhola que continuava a representar Cubillo de Aragón, Augustín Moreto, dignos representantes do teatro do Século de Ouro espanhol. Em nenhum dos teatros, nem mesmo naquele que era conhecido como Teatro dos Cômicos Portugueses, brilhou um novo dramaturgo português.

II.10.4. Os últimos anos da Sociedade e do Teatro do Bairro Alto

O período final da Sociedade envolve dúvidas e hesitações que dificultam a elaboração de uma conclusão sobre o fim do monopólio dos Teatros Públicos da Corte. Poderemos, no entanto, tecer algumas considerações sobre as questões financeiras. Reunindo as informações fragmentárias que nos chegam através das *Contas dos Teatros Públicos da Corte*, testaremos a saúde financeira do Teatro do Bairro Alto comparando o rendimento auferido em Setembro de 1772, mês em que a soma das doze récitas perfez o rendimento líquido de 622\$620 réis (CTPC, caderno n.º 97), com as despesas em salários da mão-de-obra artística no mês de Agosto (CTPC, caderno n.º 92), quando

se fizeram onze réeitas. Assim, somamos os ordenados mensais dos actores, do apontador e do contra-regra (377\$200), aos dos bailarinos (429\$191), músicos (158\$720) e comparsas (13\$020), pagos ao dia; contabilizam-se 978\$131 réis. Ou seja, mesmo sem considerar os ordenados de outros funcionários, como porteiros e arrumadores, e dos operários, como carpinteiros e pintores, e sem ter em conta a compra de tecidos, madeiras e pregos, as despesas já excedem as receitas em 355\$511 réis.

O mês de Agosto de 1772 pode ter sido excepcionalmente desastroso por razões que desconhecemos, mas os valores dos salários não deverão ter variado muito ao longo das temporadas e terão sido uma das principais, e indispensáveis, fontes de despesas dos teatros. Já as dívidas seriam evitáveis. Lembramos os estatutos da Sociedade e o problema dos lugares gratuitos, cuja resolução ficaria resolvida com a expressa proibição da concessão dos bilhetes e uma cobrança mais eficaz das dívidas, pois o dinheiro em falta seria considerado fazenda real. Apesar dos regulamentos aprovados e do privilégio concedido, continuam a apresentar-se listas de devedores no Teatro do Bairro Alto e no Teatro da Rua dos Condes em Setembro de 1772. As dívidas dos espectadores da ópera italiana ascenderam a 608\$208 réis e as do Teatro dos Cómicos Portugueses ficaram em 29\$200 réis (CTPC, caderno n.º 96). Não sabemos se os directores activaram mecanismos de coerção, mas pensamos que seria difícil usá-los em figuras do reino, como o Duque de Cadaval, cujo nome consta das duas listas. A verdade é que os gastos continuaram a ser excessivos e, logo em Março de 1773, os quatro directores, Inácio Pedro Quintela, José Galli, António Soares de Mendonça e Francisco Peres de Sousa, pedem um empréstimo de seis contos de réis ao Senado da Câmara «para suprimimento das despesas dos ditos teatros»¹⁵⁰.

A Sociedade para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte terá sido dissolvida em 1776. Nas *Contas dos Teatros Públicos da Corte* apresenta-se um acerto de contas entre os directores dos teatros e o proprietário do Teatro da Rua dos Condes, Henrique José da Silva Quintanilha, onde se assenta o pagamento do aluguer do espaço a 31 de Dezembro de 1775, confirmando-se, assim, o exercício da administração da Sociedade até esta data. Em 1776, os directores ainda preparam um contrato com a companhia inglesa de William Buck e David Osborne, que terão ocupado a casa de espectáculos entre 3 de Maio e 30 de Junho desse mesmo ano (CTPC, documento n.º

¹⁵⁰ Arquivo Histórico Municipal de Lisboa – Maço n.º 13 dos documentos de despesa do cofre geral – Janeiro a Março de 1773 – doc. n.º 72.

1120 (23). Em Julho, o «desaparecido» Bruno José do Vale regressa às lides teatrais com o arrendamento do Teatro da Rua dos Condes pelo tempo de seis meses¹⁵¹, momento em que a Sociedade já estaria dissolvida. Extinto o monopólio cedido pelo Estado, os antigos empresários voltam a ocupar os seus lugares no meio teatral. O Teatro da Rua dos Condes terá uma longa vida, que se prolongará pelo século XIX. O Teatro da Graça continuou a apresentar as comédias castelhanas em 1774 e 1775 (Gomes, 2012, pp. 73-74), mas pouco mais se sabe da sua história, pois as últimas notícias sobre o repertório datam de 1779 (*idem*, p. 57).

Devido à falta de informações, não é possível determinar em que momento o Teatro do Bairro Alto terá encerrado. A actividade do ano de 1775 não deixou vestígios, o que obrigaria a concluir que as suas portas teriam fechado definitivamente nesse ano, apesar de o tempo de arrendamento do palácio do conde de Soure acordado no contrato se prolongar até 31 de Dezembro de 1775. No entanto, um parecer favorável do censor António de Santa Marta Lobo da Cunha, assinado a 18 de Janeiro de 1775, indica que terá ido à cena uma «[a]cção cómica, ou seja, pequena peça para se representar e cantar no Teatro do Bairro Alto», que foi apreciada como uma invenção «nova e felizmente ideada, o verso suave e natural, e qualquer das figuras desempenha com a maior naturalidade o seu carácter»¹⁵². O livro de registo dos impostos da décima sobre as rendas de 1775 indica que foi cobrado o imposto referente ao arrendamento da casa da ópera e suas acomodações¹⁵³, o livro de 1776 assinala o pagamento «pela Directoria Régia»¹⁵⁴ e, em 1777, escreve-se apenas: «O quarto que era casa da ópera e pertenças. Devoluto». A morte de D. José I, em 1777, marcou um período de luto e o encerramento dos teatros. O Teatro do Bairro Alto não voltará a abrir.

¹⁵¹ ADL, 14.º Cartório Notarial de Lisboa, liv. 57, ff. 91-92v.

¹⁵² ANTT, RMC, cx. 9, n.º 5.

¹⁵³ AHTC, Décima da Cidade, liv. 761 AR, 1775, f. 18v e f. 19.

¹⁵⁴ AHTC, Décima da Cidade, liv. 761 AR, 1776, f. 19v e f. 20v.

PARTE III – A GESTÃO DA CASA DA ÓPERA

III.1. A máquina em funcionamento

III.1.1. O calendário

O funcionamento da Casa da Ópera do Bairro Alto assentava na gestão de uma pesada máquina de produção de espectáculos que obedecia a um tempo cíclico condicionado pelo calendário litúrgico. A organização da temporada teatral pautava-se por duas datas: a época era inaugurada no Domingo da Ressurreição, o dia de celebração mais importante para a igreja católica, e terminava no dia de Carnaval. Entre o Carnaval e a Páscoa, decorria o tempo da Quaresma, período de recolhimento obrigatório que tinha de ser cumprido pelos teatros. Aos quarenta dias de penitência, entre a Quarta-feira de Cinzas e o Domingo de Ramos, acrescentam-se os dias da Semana Santa, entre o Domingo de Ramos e o dia de Páscoa, o que implicava a suspensão dos divertimentos públicos durante quarenta e sete dias, cerca de mês e meio.

O teatro, no entanto, mantinha a sua actividade em duas frentes: apresentavam-se excepcionalmente oratórias¹⁵⁵ – género musical cujo carácter religioso não colidia com o momento pascal – e preparava-se com afínco o início da nova temporada. Bailarinos e cómicos ensaiavam, contratavam-se novos artistas, enquanto os artífices construía e pintavam os cenários e os alfaiates costuravam os trajes de cena. Todos preparavam o grande dia, como se pode ler nas *Contas do Teatro do Bairro Alto*, na introdução da contabilidade referente a 1767, «ajustados os cómicos, dançarinos e mais operários que se ocuparam este ano no Teatro do Bairro Alto [...] principiaram pela Quaresma do dito ano antes do dia de Páscoa a ensaiarem as comédias e danças e nos mais aprestos e preparos para se representar o primeiro dia, foi a 19 de Abril, dia de Páscoa» (f. 25). Só o botequim estava inactivo devido à observância do jejum – as nove oratórias apresentadas em 1766 não deram lugar à cobrança da renda da casa de José Alexandre, onde se serviam bebidas, doces e neve (gelados)¹⁵⁶.

¹⁵⁵ São mencionadas as apresentações de oratórias referentes aos anos de 1766 (CTBA, f. 14v), 1768 (CTBA, f. 329 e 331v) e 1769 (CTBA, f. 329).

¹⁵⁶ AHTC, AR 756, f. 20.

Os ensaios da Quaresma, assim como aqueles que se realizavam ao longo do ano, não eram pagos, sendo esta condição subscrita pelos actores nos seus contratos: «[Q]ue eles, empresários, serão obrigados a pagar a eles, cómicos, por cada dia que representarem, não sendo os dos ensaios» (ADL 10). No entanto, alugavam-se seges «para conduzir as damas e dançarinos todos os dias de ópera» e mesmo «seges para todos os ensaios, tanto de danças como de comédias em todo ano como é costume» (CTBA, f. 27v e f. 28). Quando o tempo pressionava, faziam-se ensaios de noite, os quais requeriam mais despesas com sebo e cera para a iluminação, e os pintores, alfaiates e carpinteiros recebiam pelos serões extraordinários, apressando-se a terminar os cenários e o vestuário (f. 35v e f. 299).

Entre 1761 e 1770, o Teatro do Bairro Alto apresentou, em épocas sem incidentes, entre cento e trinta e cinco e cento e sessenta espectáculos por temporada. Ao longo do ano, faziam-se «comédias novas» e «comédias velhas», acompanhadas, por vezes, de cenários e trajes novos; outras vezes, regressavam à cena vistas e figurinos já conhecidos do público, servindo, eventualmente, textos diferentes. A prática de intercalar as reposições com as novidades deveria ser constante, embora só se registe uma lista de «comédias novas» para o ano de 1769, em que se contabilizam dezoito títulos, aos quais se acrescentam «Várias comédias velhas repetidas várias vezes e entremezes no decurso de todo o ano e finalizou o ano pelo Carnaval de 1769 até o Carnaval de 1770» (CTBA, f. 137).

A análise detalhada do número de récitas mensais, que indica a capacidade de oferta dos empresários do Teatro do Bairro Alto, e das receitas de bilheteria, sinalizadoras da adesão do público, permite tecer considerações respeitantes aos ritmos de produção da casa da ópera e à frequência de espectadores. Atendendo aos dados referentes à temporada de 1767-1768 e de 1769-1770¹⁵⁷, é possível contabilizar uma média de quinze espectáculos por mês, como se pode ver pelo Quadro 7.

¹⁵⁷ As informações relativas às receitas mensais dos períodos indicados são as únicas existentes. *Contas do Teatro do Bairro Alto*, ff. 29-113 (1767-1768) e f. 245 (1769-1770).

Quadro 7 Número de récitas e receitas mensais do Teatro do Bairro Alto, Temporadas de 1767-1768 e 1769-1770					
1767-1768			1769-1770		
Período	N.º de récitas	Dinheiro cobrado (em milhares de réis)	Período	N.º de récitas	Dinheiro cobrado (em milhares de réis)
19 de Abril a 19 de Maio	15	1.811\$570	26 de Março a 30 de Abril	17	1.544\$520
19 de Maio a 19 de Junho	14	1.454\$000 ¹⁵⁸	Maio	15	1.289\$130
19 de Junho a 19 de Julho	13	1.236\$570	Junho	13	782\$020
19 de Julho a 19 de Agosto	15	1.094\$460	Julho	14	1.057\$490
19 de Agosto a 19 de Setembro	13	1.474\$220	Agosto	15	1.164\$370
19 de Setembro a 19 de Outubro	14	1.385\$080	Setembro	13	1.007\$940
19 de Outubro a 19 de Novembro	14	1.954\$390	Outubro	15	1.551\$880
19 de Novembro a 19 de Dezembro	11	900\$710	Novembro	13	1.148\$420
19 de Dezembro a 19 de Janeiro	17	1.899\$620	Dezembro	15	1.651\$050
19 de Janeiro a 16 de Fevereiro [Carnaval]	22	3.158\$650	Janeiro	15	1.695\$630
			Fevereiro [Carnaval]	19	2.032\$780

Prosseguindo a análise da informação disponível, verifica-se uma discrepância significativa entre a receita mínima e a máxima de cada temporada: em 1767-1768, as 22 récitas apresentadas durante o Carnaval traduziram-se em 3.158\$650 réis, mais do

¹⁵⁸ Dão-se valores diferentes aos rendimentos do mesmo mês: 1.410\$240 (f. 42) e 1.454\$000 (f. 124).

triplo do que foi recebido em Novembro-Dezembro, quando se fizeram 11 récitas que renderam apenas 900\$710 réis; em 1769-1770, o Carnaval continuou a ser a melhor época da casa da ópera com a apresentação de dezanove espectáculos, que renderam 2.032\$780 réis, por oposição aos 782\$020 réis ganhos no mês de Junho (13 récitas). Em ambas as temporadas, verifica-se um aumento considerável do número de récitas durante o Carnaval, acompanhado por um considerável crescimento das receitas. A oscilação dos rendimentos da bilheteira estava, por certo, relacionada com o interesse do público em determinados espectáculos, mas não há dados suficientes que possibilitem relacionar a adesão do público e o repertório.

III.1.2. O núcleo do Teatro do Bairro Alto

A companhia da Casa da Ópera do Bairro Alto era constituída por um núcleo estável, ajustado anualmente, que assumia funções consideradas indispensáveis ao regular funcionamento do teatro. Faziam parte desse grupo os cómicos portugueses e acrescentavam-se mais três pessoas necessárias ao exercício da empresa teatral: Nicolau Luís da Silva, o dramaturgo e tradutor do teatro, sem o qual não haveria comédias, o escriturário Teodoro Clemente da Silva Torres, que «fazia as contas», e Manuel José Neves, ensaiador e apontador (CTBA, f. 26, f. 135v, f. 279v).

Teodoro Clemente da Silva Torres foi o responsável pela organização da contabilidade da empresa teatral do Bairro Alto desde, pelo menos, 1764, até aos anos setenta, tendo mantido o seu cargo ao longo das temporadas e sucessivas sociedades que orientaram a empresa teatral¹⁵⁹. Responsável pela escrita contabilística, a sua relação com o caixa João Gomes Varela deveria ser de extrema confiança, chegando a estar presente na reunião de verificação das contas entre o Teatro do Bairro Alto e o Teatro da Rua dos Condes, em substituição do falecido empresário, João da Silva Barros, no ano de 1764 (CTBA, f. 8). Em 1765, terá participado no negócio da empresa, registando-se o pagamento do imposto pelo «interesse da ópera»¹⁶⁰. Talvez por se relacionar com o sector financeiro da empresa, Teodoro Clemente da Silva Torres

¹⁵⁹ No entanto, por razões que não conseguimos explicar, nos livros de registos dos impostos, entre 1766 e 1770, a sua profissão vem assinalada como «alugador de camarotes». AHTC, Décima da Cidade, liv. 755 M, 1765, f. 52, liv. 755 M, 1766, f. 49v, Décima da Cidade, liv. 756 M, 1767, f. 47v, liv. 757 M, 1768, f. 45, liv. 757 M, 1769, f. 43, liv. 758 M, 1770, f. 37v.

¹⁶⁰ AHTC, Décima da Cidade, liv. 755 M, 1765, f. 52.

chegou a fazer cobranças das dívidas dos espectadores, uma ingrata tarefa que, segundo se anota nas *Contas*, nem sempre foi bem-sucedida (f. 10, 15v, f. 245v).

Manuel José Neves, ajustado «para ensaiar e apontar» (CTBA, f. 26, f. 135v, f. 279v), era uma figura crucial na articulação entre o texto e a cena, sendo um dos poucos elementos que conhecia integralmente as comédias: enquanto ponto, zelava pela adequação entre as palavras do dramaturgo e a sua locução e, durante os espectáculos, era um auxiliar de memória dos cómicos; enquanto ensaiador, acompanhava as interpretações e dirigia os movimentos dos actores. Os registos revelam que também era copista do teatro, confirmando-se os pagamentos pontuais de *O mentiroso* de Goldoni (f. 35v), *Domine Lucas* de José de Cañizares (f. 52) e *O doente imaginário* de Molière (f. 97). Se lembrarmos que a Casa da Ópera do Bairro Alto abria as suas portas ao público três ou quatro vezes por semana, poderemos calcular que a sua presença era continuamente requisitada, sendo, por isso, merecedor de um ajuste anual. Em 1772, ainda trabalhava no Teatro do Bairro como «apontador» e continuava a copiar textos, tendo entregado as partes dos diálogos de *A filha obediente*, *A serva amorosa* e *Assembleia* (CTPC, caderno n.º 92).

III.1.3. As tarefas habituais

A produção e montagem de cerca de quinze espectáculos por mês envolviam o cumprimento de tarefas rotineiras. A primeira, de carácter burocrático, consistia na submissão dos textos dramáticos à Real Mesa Censória, com respectivo requerimento para licença para representação. Quem se dirigia habitualmente à instituição censória eram os próprios empresários, que deixavam a petição em nome dos «empresários do Teatro do Bairro Alto» e até mesmo o escriturário do teatro, Teodoro Clemente da Silva Torres, encarregava-se da tarefa. Alguns elementos da companhia que tinham uma relação próxima com os textos também assumiam, por vezes, essa responsabilidade; o ensaiador e apontador do teatro, Manuel José Neves, assim como Nicolau Luís da Silva e António José de Paula, enquanto autores e tradutores, chegaram a deixar os seus nomes nos requerimentos. O tempo que demorava todo o processo censório variava, mas até se conhecer a deliberação da mesa e obter, ou não, a licença solicitada, os empresários podiam aguardar entre uma semana a um mês. Obtidos os pareceres favoráveis dos censores, era necessário copiar os textos e as partes e distribuí-las aos

respectivos actores que, segundo os contratos de 1762 e 1763, tinham quinze dias para estudar os seus papéis (ADL 5 e ADL 10).

João Gomes Varela encarregava-se de fazer as compras dos materiais necessários para abastecer o teatro, mas não se deslocava a pé. Alugava seges e, desse modo, andava por Lisboa, adquirindo os produtos. No decorrer da temporada de 1767-1768 deslocou-se pelo menos sete vezes aos locais de venda (CTBA, f. 32, f. 43, f. 88v, f. 97, f. 104 e f. 105). Outras vezes, eram os próprios «operários» da casa da ópera que cumpriam a tarefa, ficando indicadas nas *Contas* as compras do mestre alfaiate António Francisco (f. 197, f. 235), ou do oficial de alfaiate Matias Lopes (f. 225). Alguns dos pontos de venda de mercadoria vêm mencionados, como o Rossio ou a Calçada de Santa Ana, mas o mercador mais solicitado, entre Novembro de 1769 e Fevereiro de 1770, era aquele que vendia fiado a fazenda (f. 206 e f. 236).

A lista das compras dos materiais necessários à execução dos cenários e trajes de cena aparecem, nas *Contas do Teatro do Bairro Alto*, sob a designação «Despesas extraordinárias e diárias»¹⁶¹. Percorrendo as listas, encontramos o durante, o ruão, o lustrim, o tafetá, o cetim e o brim como os tecidos mais utilizados pelos alfaiates, que também usavam com frequência lantejoulas, galões, fitas e froco para os adornos¹⁶². As cores prevaletentes eram o cor-de-rosa, o azul, o carmesim, o verde, o preto, o branco e o encarnado. Para os carpinteiros compravam-se ferragens, vários tipos de papelão e papel «para transparentes», tábuas de várias dimensões e espessuras, sendo recorrente a utilização de tábuas de estiva, tábuas de casquinha, serraços, barrotes, pagando-se os necessários carretos (transporte). O papelão, provavelmente para os telões, e o cordel são dois tipos de material que surgem continuamente nos róis mensais, havendo apenas uma menção à funcionalidade do cordel «para as transformações» (CTBA, f. 70) –, apontando, talvez, para a sua utilização nas mutações de cena ou nos maquinismos. E não podiam faltar os fundamentais pregos – de carda, pontais, do Alentejo, galeotas. Para os pintores compravam-se todos os apetrechos e matérias necessários ao ofício, como brochas, e os pigmentos para a composição das tintas, como o alvaiade e gesso (pigmentos brancos), goma-arábica (pigmento vermelho), jalde e ocre (pigmentos

¹⁶¹ Como já dissemos, só existem os registos detalhados dos róis mensais referentes aos anos de 1767, 1769 e 1770. Os róis dos pintores, alfaiates e carpinteiros, que se incluem nas listas dos gastos com os materiais, devem corresponder ao pagamento dos trabalhadores.

¹⁶² Consulte-se o artigo de Manuela Pinto da Costa, «Glossário de termos têxteis e afins», *Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património*. Porto, I Série vol. III, 2004, pp. 137-161 (PDF disponível na Biblioteca Digital da Faculdade de Letras da Universidade do Porto em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4088.pdf>., acessado a 13 de Junho de 2016).

amarelos), verdete (pigmento verde), anil (pigmento azul), preto de Itália, aguarrás e sabão¹⁶³.

As necessidades técnicas e artísticas do teatro na construção dos espectáculos podem ser avaliadas pela reconstituição da produção de *A viúva sagaz*. Em meados de Março, o actor António Manuel submeteu o texto à Real Mesa Censória que terá regressado a 22 ou 29 de Março¹⁶⁴. Em Abril, os concertos e novos vestidos para a comédia necessitaram de quatro dias de trabalho do alfaiate António Francisco, que foi acompanhado por Matias Lopes, e ajustou-se José Clemente por três dias, José António e Manuel Ferreira por três dias e meio e Bernardino de Sena por dois dias e meio (CTBA, f. 291). Com «cinco maços de linha, papel e água e uma carta de alfinetes», confeccionaram e repararam os trajes com durante branco, azul e escuro, bem como pano branco, e utilizaram vários tipos de galões, elementos decorativos muito utilizados nos acabamentos dos vestidos, tendo sido comprado galão «largo» e «estreito», e de ouro, espiguiha e velinho (*idem, ibidem*). Os adereços que ocuparam a cena tinham um carácter realista, tendo sido comprada uma caixa dourada, um pergaminho, um paliteiro, um vidro de água cheirosa, um lenço, um espelho, um relógio, uma tesoura, três dúzias de botões dourados, três bocetas, uma escova, um pente, folhos de papel dourado, seis copos, uma borla de arminho, uma onça de douradura, duas máscaras de cara (CTBA, f. 291v) e um chapéu grande (f. 300v). Alguns dos objectos arrolados adequam-se, precisamente, a uma das cenas que vem descrita numa didascália da edição de 1773, de Manuel Coelho Amado, «Comédia nova intitulada *A viúva sagaz ou astuta ou a quatro nações*, composta pelo doutor Carlos Goldoni e traduzida segundo o gosto do teatro português». No momento em que uma das personagens, Monsieur Blau, de nacionalidade francesa, cuida do cabelo da jovem Rosaura, usam-se diversos objectos que são identificados na lista de compras da empresa teatral (realçamos a negrito os coincidentes):

Vai tirando da algibeira um estojo de prata com uma **tesoura** e lhe corta o dito cabelo; do mesmo estojo tira um alfinete de toucar e lho acomoda, e achando não estar bem, de outra algibeira tira uma caixa e desta um **pente** com o qual lhe conserta o toucado; de outra caixa de prata tira uma **borla** com pós de Chipre, com os quais a polvilha; do estojo tira

¹⁶³ Sobre estes e outros materiais, consulte-se o artigo de António João da Cruz, «Os materiais usados em pintura em Portugal no início do século XVIII, segundo Rafael Bluteau», in *Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, 7-8, 2009, pp. 385-405 (acessível em www.ciarte.pt/textos/html/200902.html, acedido a 10 de Agosto de 2016).

¹⁶⁴ Cf. comentário da «Quadro do repertório do Teatro do Bairro Alto», em apêndice.

um canivete e lhe tira os pós da testa, e com um lenço lha alimpa; depois lhe mostra um **espelho** para que ela se veja, e finalmente tira um **vidrinho de água cheirosa**, lava as mãos, alimpa-se no **lenço** e enquanto faz, tanto o que está dito, como o guardar os trastes, irá dizendo algumas palavras a propósito, e Rosaura se deixa estar sentada com admiração. (*idem*, p. 11)

A aquisição de duas «máscaras de cara» não servia propósitos fantasiosos, adequava-se, antes, ao carácter realista anunciado no texto de 1773: «A cena se representa em Veneza, porque a liberdade das máscaras só corresponde bem naquele país e não em qualquer outro» (*idem*, p. 1). Se na versão portuguesa desaparecem as personagens da *commedia dell'arte*, substituindo-se, por exemplo, um Arlequim por um Pascoal, a inclusão de momentos musicais terá compensado em animação, pois os registos mencionam os gastos com a «cópia e solfas para o coro de *A viúva sagaz*» (CTBA, f. 300). Finalmente, em Maio, os carpinteiros adequaram os dispositivos cénicos à comédia (CTBA, f. 298v) e os pintores criaram as vistas, pagando-se dois dias a Simão Caetano Nunes, um dia a Bento José e mais dois a um operário, cujo nome não ficou registado (indica-se um «rapaz») (CTBA, f. 296).

Executados os cenários e os trajes, copiado o texto para o apontador, as partes para os actores e as partes cavas das músicas, ensaiadas as danças e comédias, vinha, finalmente, a afixação dos cartazes que anunciavam o espectáculo. A tarefa impunha-se mensalmente, razão pela qual se remunerava todos os meses um moço, que se dedicava a distribuir as notícias em Lisboa, mas apenas se conhece a Rua dos Condes como local de afixação dos cartazes (CTBA, f. 105).

III.1.4. Os contratos dos actores e a protecção do negócio teatral

A máxima «o espectáculo tem de continuar» era um princípio categórico para os empresários do Bairro Alto, que tinham de acautelar o funcionamento permanente do teatro nos contratos assinados com sócios e artistas. A desconfiança em relação à eficiência dos primeiros sócios, Teotónio José Duarte e João Pedro Tavares, com quem constituíram sociedade em 1761¹⁶⁵, levou os proprietários do Teatro do Bairro Alto a impor a obrigação de dar continuidade à produção de espectáculos, sempre com «muito

¹⁶⁵ Cf. Parte II.2.3. A temporada dos sócios bonecreiros (1761-1762)

asseio e primor», desde o primeiro espectáculo de Domingo da Páscoa da Ressurreição até ao Carnaval: «[Q]ue logo que a dita ópera se puser em execução darão logo ordem a pôr outra pronta, para que logo que houver de descair a primeira se dar princípio a outra, sendo sempre acompanhada como a primeira e com as mesmas circunstâncias sobreditas; e assim por este modo se irá seguindo o mesmo até o Entrudo do ano próximo que vem» (ADL 3). Como vimos anteriormente, o incumprimento desta obrigação dava direito à expulsão dos bonecreiros da sociedade.

O prejuízo de uma casa de teatro parada constituía um perigo que podia advir de vários lados, sobretudo dos intérpretes que ocupavam a cena e sem os quais não havia espectáculo. No contrato de 1763, assinado pelos empresários e o grupo de nove cómicos (João de Sousa, Lourenço António, Rodrigo César, João Florêncio, Francisco de Sousa, Teófilo Pedro, António de Paula, Quitéria Margarida e sua irmã Teresa Joaquina), estes comprometiam-se a estarem prontos no dia de Páscoa «na dita casa com os seus vestidos e ornatos conducentes aos seus caracteres para darem princípio à representação» (ADL 10). Desde esse momento em diante, os actores e actrizes da casa da ópera tinham quinze dias para aprender os seus papéis até ao dia da representação: «[P]ara o que serão mais obrigados a saberem os seus respectivos papéis de qualquer comédia ou ópera, que eles, empresários, lhes ordenaram, e isto dentro em quinze dias, que se contarão desde aquele que se lhe entregarem sucessivamente para a dita representação» (ADL 10). Faltar aos ensaios dava direito ao pagamento de uma multa de 240 réis. O dinheiro era descontado no ordenado do prevaricador e entregue aos companheiros que decidiam onde aplicar a importância.

Comparando este contrato de João Gomes Varela com aquele que foi assinado, em 1762, pelos cómicos da Rua dos Condes e o seu empresário, verifica-se que as multas impostas por Agostinho da Silva cobrem múltiplas possibilidades de transgressão e eram mais gravosas do que aquelas que foram estabelecidas por Varela: «Que, por qualquer contravenção culpável dos cómicos, pagará o que contravier, pela falta ao ensaio, seis mil e quatrocentos réis, por cada vez que falta da representação ou cântico, cem mil réis, e outra tanta quantia igual a esta última por cada vez que, durante o tempo deste contrato, for qualquer dos ditos cómicos representar a diverso lugar [...]» (ADL 5). A ordem de prisão chega a ser evocada, mas a cláusula tem por alvo um actor em particular – Francisco Xavier Vargo, que também tinha a seu cargo a filha –, escrevendo-se, caso a ausência, às horas estipuladas, não tivesse uma justificação válida, «além da pena pecuniária estipulada, ficará no arbítrio dele, Agostinho da Silva,

cumpri-lo a vir preso à ordem de qualquer ministro a fazer o seu ministério, porém não pagará outra pena pecuniária vindo com efeito por força desta coacção praticada em todos os teatros (ADL 5)¹⁶⁶.

Tal como lembra Agostinho da Silva, a prisão era um meio coercivo praticado nos teatros. A Sociedade para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte mantém a pesada sanção, prevista no trigésimo segundo artigo dos estatutos aprovados em 1771:

Para que os actores, dançarinos e mais pessoas que se acharem empregadas no serviço dos ditos teatros cumpram inteiramente com as suas obrigações, não faltando a elas com qualquer pretexto, ou à obediência com que devem executar o que se lhes determinar do serviço dos mesmos teatros. No caso de assim o não fazerem os directores poderão logo requerer ao ministro inspector a que pertencer mande executar o procedimento de prisão contra qualquer das ditas pessoas. (1771, p. 15)

A ameaça era eficaz e assim o prova com o seu testemunho Sulpice Gaubier de Barrault. Na carta dirigida ao presidente do Senado da Câmara, onde descreve a cólera de Rosa Campora, que se recusava a dançar com o seu par, Brabilla, que «avant d’être comédien, époux de comédienne, danseur etc., était perruquier, et en conséquence a quelque fois peigné et frisé la Campora en Italie» (BNP 2). A razão de tal incómodo consistia, segundo Sulpice Gaubier, tão-somente em não querer dançar com quem já tinha sido um seu criado. No intervalo, depois do primeiro acto, a bailarina desaparece e só regressa quando recebe o aviso do homem da «fábrica de faiança», descrito pela pena maliciosa de Sulpice Gaubier como seu protector:

Dans l’intervalle de la première a la seconde, l’homme de la faïence vint me trouver dans ma loge pour m’annoncer que mademoiselle Rosa Campora ne paraissait point et que vraisemblablement, elle s’était évadée pour ne point danser dans le Second Ballet; je lui répondis qu’en ce cas elle pourrait bien aller à Limoeiro, parce que certainement le ministre qui était notre judicieux Garbo, ne souffrirait pas une telle insolence ; mon homme sortit aussitôt de la loge fort effrayé et peu après parut sa Dulcinée qui dansa dans le 2e ballet. (BNP 2)

O «Limoeiro», a cadeia da cidade de Lisboa, foi a advertência mais contundente e, por isso, mais eficaz, encontrada pelos empresários de teatro para que os intérpretes

¹⁶⁶ Francisco Xavier Vargo, que já trabalhava no Teatro da Rua dos Condes em 1759, teria um estatuto diferente dos restantes actores, chegando a estabelecer uma sociedade com Agostinho da Silva em 1764 (Ferreira, 2015, pp. 65-66). Confronte-se, também, o contrato de 1764 (ADL 14).

cumprissem os contratos. João Gomes Varela e os seus companheiros também incluem a intimação no contrato de 1763, que obriga os cómicos a estarem prontos «para as representações das óperas ou comédias [...] e vestidos na dita casa para se dar princípio a uma ou outra coisa àquela hora conveniente e que lhes for determinada conforme os tempos e a determinação deles empresários» (ADL 10). A ordem de prisão justificava-se, ainda, se os actores não soubessem os seus papéis: «[J]untamente se descuidar de dar sabido o seu papel naquele tempo que dito fica, poderão eles empresários com o treslado desta escritura requerer a qualquer ministro ordem de prisão contra aquele que faltar, o qual não poderá ser solto da cadeia sem primeiro lhes satisfazer todo o prejuízo que pela tal falta lhes resultar» (*idem*).

As contendas provocadas pelos actores também foram antecipadas pelos empresários do Teatro do Bairro Alto no texto da contratação de 1763, muito provavelmente por serem habituais as exigências dos intérpretes, que ora se recusavam a entrar em cena ora reivindicavam determinado papel. Assim, e de forma a assegurar a prosseguimento dos espectáculos, os cómicos tinham de aceitar a autoridade do dramaturgo e do empresário em relação à distribuição das personagens e funções em cena:

[E]les cómicos ficam obrigados a não porem dúvida alguma a saírem ao tablado em companhia dos dançarinos naquelas danças em que lhes for preciso, como também a aceitarem as partes na forma que o autor da ópera ou comédia lhes distribuir ou por eles, empresários, sem que a isso possam pôr dúvida alguma, e isto debaixo da mesma pena retro mencionada. (ADL 10)

Supomos que os elementos da companhia, forçados ao cumprimento de funções que não correspondiam às suas competências nem davam direito a um pagamento extra, considerassem a sua entrada em cena, «em companhia dos bailarinos», uma indignidade e uma diminuição do seu estatuto. Mas sob pena de pagamento de uma multa de \$240 réis – a «mesma pena retro mencionada» –, os actores comprometeram-se fazê-lo. Mais frequentes seriam as disputas acerca da distribuição das personagens, ficando expressa em contrato a prevalência das decisões dos empresários sobre as previsíveis reclamações dos actores. No ajuste celebrado pelos empresários do Teatro do Bairro Alto e Manuel José de Aguiar, em 1763, o pai e tutor dos quatro jovens intérpretes também ficou obrigado a silenciar dúvidas e contendas «a respeito de melhores ou piores figuras»:

[Q]ue todos se acham debaixo de seu pátrio poder, os quais serão obrigados a representar na mesma casa todos aqueles papéis cómicos que eles empresários lhes derem para esse fim na forma praticada com os mais cómicos dela, e isto sem diferença alguma, qualquer que ela seja, nem levantar a esse respeito dúvidas nem contendias a respeito de melhores ou piores figuras. (ADL 12)

As doenças que pudessem afectar os cómicos e que, consequentemente, ameaçassem a apresentação dos espectáculos, também eram previstas nos contratos e apenas nestas circunstâncias se considerava justificada a ausência dos intérpretes no teatro em dias de réeita. No entanto, o aviso atempado e o atestado de um médico eram exigidos, como se pode ler no contrato de 1763: «[N]o qual caso [de moléstia] serão obrigados a mandarem o aviso a tempo competente a eles empresários para estes lhe mandarem médico ou cirurgião que possam examinar a dita moléstia e se essa o priva ou não de poder representar» (ADL 10). Durante um mês, os actores podiam ficar em casa, recebendo metade do seu salário: «[S]erão eles empresários obrigados a pagar-lhe a metade do seu ordenado de todos os dias de representação o que se entenderá durando a moléstia por tempo de um mês, porque excedendo lhe não pagarão mais coisa alguma» (*idem*).

Concluindo, a principal preocupação dos empresários teatrais era manter uma contínua oferta de espectáculos ao público da cidade de Lisboa ao longo de todo o ano, se incluirmos a apresentação das oratórias durante período pascal. João Gomes Varela, enquanto detentor de metade da sociedade fundadora, foi o caixa e administrador que assegurou a actividade da Casa da Ópera do Bairro Alto durante nove anos, tempo em que terá assumido a maior parte das tarefas acima descritas: contratação (de actores, bailarinos, músicos, pintores, alfaiates, carpinteiros, porteiros arrumadores, comparsas, iluminadores), definição das prioridades que deviam ser fixadas nos contratos, efectuação dos pagamentos, entrega dos textos à Real Mesa Censória e compra dos materiais necessários à construção do espectáculo.

Os diferentes profissionais, por sua vez, formavam grupos que eram dirigidos por um responsável: os artifices tinham um mestre, que orientava os seus oficiais, a orquestra tinha um maestro¹⁶⁷, os bailarinos tinham um coreógrafo, a equipa dos

¹⁶⁷ Apesar de só haver uma menção a Scolari como maestro e cravista nas cartas de Sulpice Gaubier, julgamos que a orquestra tocava habitualmente sob a direcção de um maestro. Na ausência de um cravista, figura da orquestra barroca que habitualmente assumia a regência da orquestra, talvez fosse o primeiro violino a assumir esse papel.

comparsas era dirigida por um cabo e os porteiros eram coordenados por um guardamôr. Apesar da existência de hierarquias que estruturavam cada uma das equipas, João Gomes Varela talvez mantivesse uma presença assídua no teatro e a assistência não seria difícil uma vez que o empresário morava no palácio onde se construiu o teatro. Bruno José do Vale, a partir de 1765, terá sido um parceiro útil e activo na execução das múltiplas tarefas, ao contrário de Matias Ferreira da Silva, que foi, sobretudo, um financiador da empresa. Nos anos em que foram contratados sócios externos, muitas das tarefas do empresário terão sido transferidas para os parceiros – em 1761 para Teotónio José Duarte e João Pedro Tavares, em 1762 para Sebastião António Pientzenauer, Luís José Pientzenauer e José Conti e, mais tarde, em 1767, para os cómicos da companhia.

III.1.5. Os imprevistos da vida teatral no Bairro Alto

Apesar de a doença e os conflitos estarem previstos e as propostas de solução integrarem as cláusulas contratuais assinadas pelos actores, o inesperado não deixava de acontecer. Certamente não estavam previstas as prisões de João Gomes Varela, que foi por duas vezes levado para a cadeia quando exercia as suas funções de empresário teatral. Desconhecem-se as causas factuais, mas o empresário registou que, em 1767, esteve preso «por amor do teatro» e, em 1770, Bruno José do Vale encarregou-se da sua libertação quando foi preso «a respeito dos bolantins» (CTBA, f. 300 e f. 302). É provável que tenha havido distúrbios durante a actuação dos acrobatas ou desobediência a uma ordem.

Os dias de espectáculo, altura em que se juntavam muitas pessoas num mesmo local, eram propícios à ocorrência de desordens, razão pela qual havia sempre um inspector na sala. As discórdias nem sempre eram da responsabilidade dos espectadores. Pode mesmo afirmar-se que o único caso conhecido de conflito e consequente perturbação do espectáculo que conhecemos foi causado pelos músicos. A memorável «cena» foi descrita com humor pelo oficial francês, Sulpice Gaubier de Barrault: durante uma arieta cantada por Pedro António, o maestro Scolari, no cravo, e o violonista Todi trocam insultos (respectivamente «asno» e «porco») por causa do ritmo do andamento. A guarda prende Todi, prestes a bater com o violino na cabeça do maestro, na mesma altura em que Luísa entra em cena: «Dans le moment que Todi sortait de l'orchestre accompagné des soldats, la Louise entrait sur la scène; voir son mari conduit par des soldats, jeter un cri terrible et voler après son mari fut l'affaire

d'un clin d'œil» (BNP 1). Na escuridão, Todi foge, os guardas perseguem-no e a soprano corre atrás do marido e dos guardas, revirando tudo e todos à sua passagem; no entanto, o espectáculo continua: «[C]e qu'il y a eu de plus plaisant c'est que pendant tout ce tapage l'opéra n'a pas arrêté un instant, par l'habileté de la petite Isabelle [Aguiar], qui se trouvant sur le théâtre au moment de la catastrophe a continué le rôle de sa sœur et l'a chanté jusqu'à la fin de l'acte sans la moindre erreur» (*idem, ibidem*). Tudo termina bem com a intervenção apaziguadora da marquesa de Pombal, que manda Todi de regresso ao seu lugar na orquestra, evitando a sua prisão: «Tout a en conséquence rentré dans l'ordre accoutumé et l'opéra a continué on ne peut pas mieux jusqu'à la fin» (*idem, ibidem*). Infelizmente, Gaubier não indica o título da ópera cantada nessa noite agitada de 10 de Fevereiro de 1771. Na mesma epístola, o oficial francês remata o episódio com alusões aos conflitos habituais provocados pelo compositor, que chegava a gritar obscenidades às cantoras: «Scolari est un insolent qui vient presque tous les jours ivre au théâtre, qui depuis qu'il est ici a fait vingt de ces incartades» (*idem, ibidem*). Apesar de ser considerado desagradável, não podemos concluir que a personalidade do compositor fosse um obstáculo ao prosseguimento dos espectáculos.

Na lista dos imprevistos que perturbaram o bom funcionamento Teatro do Bairro Alto está a fuga de um bailarino, Joanino, que desapareceu para parte incerta, ficando a dever à empresa «24\$000 de fazenda a um mercador que se lhe tinha mandado dar para se lhe descontar no ordenado, os quais se pagaram e vão carregados no mês de Abril nas despesas» (CTBA, f. 27), ou a ausência de François Hippolyte Barthélemon, o violinista francês ajustado em Londres, que nunca chegou a tocar uma nota musical na Casa da Ópera do Bairro Alto: «E porque o dito Francisco Hipólito Barthlemó [François Hippolyte Barthélemon] faltou em vir como tinha ajustado, está obrigado a repor a dita quantia que recebeu e consta do dito seu recibo, e na moeda portuguesa corresponde a noventa e seis mil réis» (ADL 20). De forma a reaver o adiantamento, João Gomes Varela constituiu o cantor Giuseppe Giustinelli, de regresso a Inglaterra, em Novembro de 1766, como seu procurador com poderes para levar o caso à justiça, mas não se sabe como terminou o assunto.

Alguns artistas desapareceram, outros não chegaram a aparecer e ainda houve aqueles que se despediram. Foi o caso do casal dos bailarinos italianos, Gaetano Pacini e a sua mulher, Maria Flori, que, em 1769, moveram uma acção contra João Gomes

Varela¹⁶⁸. Os bailarinos haviam sido contratados pelo procurador António Jorge em Itália, em 1768, para dançar na casa da ópera administrada por João Gomes Varela (f. 256). Os seus salários começaram a vencer no dia 8 de Fevereiro de 1769, mas só principiaram a dançar em Maio (CTBA, f. 150 e f. 150v), tendo apresentado demissão no dia 27 de Agosto, exigindo o cumprimento de uma segunda escritura, assinada em Lisboa (f. 260v). No dia 1 de Setembro de 1769, João Gomes Varela foi notificado pelo tribunal e no dia 11 de Junho de 1772, ao fim de dois anos e nove meses, foi intimado a pagar 321\$975 réis de custas ao procurador do casal italiano. O empresário, por sua vez, exigiu que o pagamento fosse repartido pelos sócios consoante a sua quota-parte na empresa e, a 13 de Agosto de 1773, põe uma Acção de Libelo contra Bruno José do Vale e Matias Ferreira da Silva, pedindo a devolução de 109\$617 réis a cada um (CTBA, f. 269).

Todos estes eventos inesperados acarretaram custos – Varela pagou os 5\$800 réis de despesas na prisão com o dinheiro da empresa e a sege que o seu companheiro alugou por 4\$000 réis para a sua soltura, em 1770, também foi carregada no campo das despesas do teatro; a demissão dos bailarinos terá exigido uma reconfiguração das coreografias, mas não se deixou de dançar no Teatro do Bairro Alto. Na verdade, os gastos ocasionais que maiores dificuldades traziam ao teatro eram as dívidas dos espectadores. Não se pode dizer que fossem imprevisíveis.

Desde 1763 até à época em que o teatro foi dirigido pelos negociantes da Sociedade para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte, as dívidas dos espectadores da Casa da Ópera do Bairro Alto foram uma constante e acumularam-se ao longo dos anos. Os nomes dos devedores e as quantias foram anotados nas *Contas do Teatro do Bairro Alto*, sendo algumas das dívidas justificadas em notas. Aquelas que não tinham justificação e que ficaram por pagar foram incluídas no «Mapa geral das dívidas à empresa do Teatro do Bairro Alto e de como se deve fazer a repartição delas [...] as quais são desde o ano de 1763 até ao fim do mês de Junho do ano de 1770, tempo em que João Gomes Varela, caixa e administrador geral da dita empresa, a deixou para o sócio Matias Ferreira da Silva» (ff. 327-332). Tudo somado, a empresa perdeu 1.827\$750 réis em dívidas por cobrar.

¹⁶⁸ A leitura dos excertos copiados a pedido de João Gomes Varela (documentos n.ºs 1, 2 e 3 das *Contas do Teatro do Bairro Alto*, ff. 258-273), cruzada com informações contidas nas ditas *Contas*, ajuda a movermo-nos no enredo judicial e dá-nos parte do processo que opõe os bailarinos italianos ao empresário do teatro lisboeta.

Considerando o carácter comercial de sala de espectáculos, que era sustentada pela venda de bilhetes, é legítimo questionar as razões que levaram os directores do Teatro do Bairro Alto a consentir o endividamento recorrente dos seus espectadores. Algumas das justificações mais razoáveis aparecem em nota: D. António, «Flor de Murta», faleceu e um Inácio José chegou a morrer «de repente em dia de ópera» (CTBA, f. 13v); outras dívidas, sem esperança de virem a ser cobradas, cabiam aos «caloteiros», como Gonçalo José e Paradis (f. 10 e f. 15v), ou um estrangeiro que abandonou a cidade sem pagar e «quando se foi o General [Demy] fez-lhe companhia e ficou devendo» (f. 13v); outros dizem que pagaram: «Conde da Cunha, Alexandre, que diz pagou» (f. 139), e há aqueles, como José Andrade Corvo, que admitem não ter dinheiro para liquidar o empenho (f. 126v). Até Bruno José do Vale e Matias Ferreira da Silva foram devedores à sua própria empresa teatral (f. 30, f. 42, f. 113, f. 149) e, segundo as contas de Varela, este último deixou em dívida os camarotes ocupados em 1767 e 1768 (f. 333v). O problema das dívidas do Teatro do Bairro Alto era, mais concretamente, o problema da cobrança. Os empresários esforçavam-se por obter o seu dinheiro e sabe-se que Bruno José do Vale conseguiu recebê-lo de D. António de Melo (f. 87). António José Gomes, sócio do «tempo dos italianos» (1765-1766), também cobrou dívidas ao conde da Vidigueira e a Joaquim José dos Santos (f. 333v), mas o escriturário, Teodoro Clemente, apesar de insistente, teve menos sucesso (f. 20 e f. 15v). As justificações apresentadas não explicam o valor alcançado e os esforços dos empresários não evitaram um crescendo do valor em dívida.

Os nomes assinalados no mapa das dívidas aparecem, na sua maior parte, precedidos por «excelentíssimo senhor» e «ilustríssimo senhor», formas de tratamento concedidas aos aristocratas e altos funcionários do Estado. O conde da Vidigueira foi, porventura, um dos espectadores mais assíduos e dos mais endividados, deixando, em 1770, uma dívida de 257\$480 réis ao teatro, mas não é o único. No rol dos devedores aparecem designados dezenas de nobres e dignitários do reino como «o senhor conde D. Henrique», presidente do Senado da Câmara de Lisboa e filho de Sebastião José de Carvalho e Melo, Estevão Pinto de Moraes, tesoureiro da casa real, o marquês de Lavradio, o primeiro conde de São Paio, genro de Sebastião José, que recebeu o título do rei D. José I em 1764, o conde da Cunha, o morgado de Oliveira e outros tantos que estavam próximos do círculo do poder. Podemos conjecturar que seria mais difícil pressionar estes indivíduos do que, por exemplo, o funileiro da casa, que protelou o pagamento, que pagou (f. 127). As rígidas hierarquias da sociedade de Setecentos e o

necessário respeito pelo estatuto dos fidalgos terão permitido o prolongamento dos endividamentos, pois seria penoso para os empresários impedir a entrada dos espectadores ilustres, cuja presença dignificava a casa, quando esse seria o método mais eficaz para obter as cobranças. Um processo em tribunal estaria longe de ser considerado exequível pelos empresários do Teatro do Bairro Alto.

Mesmo quando os directores dos teatros públicos da corte quiseram suspender a entrada dos devedores e cobrar as dívidas como fazenda real¹⁶⁹, os empenhos não deixaram de comparecer numa lista de devedores (de 12 récitas de Setembro de 1772), de que consta o duque do Cadaval, o embaixador de Espanha e o Morgado de Oliveira, ao lado de outros nomes (CTPC, caderno n.º 96). O fenómeno também teria origem na incapacidade de amortização por parte dos aristocratas, uma dificuldade que pode ser contextualizada numa tendência para o endividamento crónico das grandes Casas, «resultado da lógica do consumo de prestígio, por seu turno elemento definidor do *ethos* das aristocracias europeias, principalmente depois da sua transformação em aristocracias de corte» (Monteiro, 1992, p. 264)¹⁷⁰. No quadro elaborado pelo historiador Nuno Monteiro, em que se expõem as dívidas contraídas junto à Santa Casa da Misericórdia de Lisboa ao longo do século XVIII, reconhecem-se títulos nobiliárquicos detidos por alguns dos frequentadores da sala de espectáculos do Bairro Alto – condes da Vidigueira, condes de Soure, marqueses de Lavradio (*idem*, p. 78). Mas o empenhamento não era um recurso exclusivo dos aristocratas. João Gomes Varela recorria frequentemente aos empréstimos pessoais e, por sua vez, também emprestava dinheiro a terceiros. Bem patentes na biografia de Varela, os endividamentos sistemáticos confluem num paradigma de funcionamento da economia privada de Setecentos.

III.2. Os bastidores do teatro

Pinturas de cena, dispositivos cenográficos e trajes coloridos configuravam a dimensão visual do espaço cénico, servindo a ficção e dando brilho, cor e forma à cena teatral. A execução de cenários, dos trajes de cena e a preparação de todo o aparato

¹⁶⁹ Cf. Parte II.10. A Sociedade Estabelecida para a Subistência dos Teatros Públicos da Corte.

¹⁷⁰ Nuno Monteiro procede à análise da tendência do endividamento aristocrático, das práticas, das condições e fontes de crédito neste artigo, um dos momentos de elaboração da tese de doutoramento, que foi publicada, em 1998, sob o título *O crepúsculo dos grandes – a casa e o património da aristocracia em Portugal (1750-1850)*. Lisboa: Imprensa Nacional.

cénico exigia um trabalho permanente de profissionais, cujos ofícios eram imprescindíveis à construção dos espectáculos da casa da ópera. Falamos dos pintores, dos alfaiates e dos carpinteiros. Não foram recuperadas escrituras que pudessem explicitar as condições laborais destes elementos tão necessários à construção dos espectáculos da casa da ópera, mas a identificação de pessoas, funções e dias de trabalho é exequível em algumas zonas das *Contas do Teatro do Bairro Alto* e das *Contas dos Teatros Públicos da Corte*¹⁷¹.

III.2.1. Os pintores

A obra do pintor, e primeiro historiador de arte em Portugal, Cirilo Volkmar Machado (1748-1823), *Memórias, relativas às vidas dos pintores, e escultores, arquitectos e gravadores portugueses, e dos estrangeiros que estiveram em Portugal*, publicada em 1823, na imprensa de Vitorino Rodrigues da Silva, continua a ser uma fonte indispensável à recolha de informações sobre os cenógrafos portugueses que trabalharam nos teatros públicos setecentistas¹⁷². Já os alfaiates, apesar da importância do seu labor em espectáculos que viviam da riqueza visual, permanecem figuras quase invisíveis da História do Teatro, associando-se o anonimato dos operários à dificuldade da reconstituição dos fazeres técnicos.

Os pintores ou arquitectos-decoradores, também designados nos libretos como «inventores e pintores de cena», foram os responsáveis pela dimensão plástica dos espectáculos do Teatro do Bairro Alto, que acolheu «inventores», na sua maioria, de nacionalidade portuguesa. A cenografia do teatro público seria mais sóbria do que

¹⁷¹ Nas *Contas do Teatro do Bairro Alto*, as informações sobre as equipas que se ocupavam da cenografia e dos trajes vêm referenciadas nas «despesas extraordinárias» das temporadas de 1767-1768 e de 1769-1770, em que se incluem os denominados «róis dos pintores», «róis dos alfaiates» e «róis dos carpinteiros», mas a identificação dos trabalhadores e das suas funções só aparece descrita na contabilidade dos primeiros meses da temporada de 1770-1771. As *Contas dos Teatros Públicos da Corte* contêm recibos de salários e compra de materiais para a construção do cenário (caderno 91 e 93) e confecção de trajes (caderno 93) em Setembro de 1772.

¹⁷² Servimo-nos da edição de 1922, impressa em Coimbra, pela Imprensa da Universidade. Chamamos a atenção para os estudos recentes que têm em consideração os materiais iconográficos que permitem a reconstituição da cenografia das óperas na época de D. José I. Veja-se a tese de Pedro Januário, *O Teatro Real da Ópera do Tejo, 1752-1755*, tese de doutoramento em Arquitectura apresentada à Escola Superior de Arquitectura da Universidade Politécnica de Madrid, em 2008, e a tese, mais recente, de Aline Gallasch Hall, *A cenografia e a ópera em Portugal no século XVIII: teatros régios, 1750-1793*, apresentada à Universidade de Évora, em 2012.

¹⁷² Apesar de terem chegado até nós plantas e desenhos cenográficos das óperas dos teatros régios, ainda não se conhecem materiais iconográficos que permitam a reconstituição da cenografia Teatro do Bairro Alto.

aquela que era exibida nas produções operáticas dos teatros régios. Os cenógrafos dos teatros comerciais dificilmente poderiam competir com os meios financeiros, e talvez mesmo com a competência técnica, de arquitectos-decoradores italianos como Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena, contratado por D. José I¹⁷³. No entanto, as exigências dos empresários teatrais e do público tinham de ser respondidas, ainda que as decorações, imprescindíveis à localização da acção ficcionada, não ostentassem a exuberância das óperas dos teatros régios.

Lourenço da Cunha, que concebeu o espaço arquitectónico do Teatro do Bairro Alto, foi o primeiro cenógrafo da sala de espectáculos fundada por João Gomes Varela, enquanto Joaquim Manuel da Rocha pintou o pano de boca do teatro onde «representou Apolo com as musas e um belíssimo Tejo» (Machado, 1922 [1823], p. 93). Falecido nos anos sessenta do século XVIII, Lourenço da Cunha terá pintado os primeiros cenários da sala de espectáculos da Rua da Rosa até, pelo menos, 1762¹⁷⁴, sendo substituído por Silvério Manuel Duarte, que foi o inventor e pintor das cenas de *La Semiramide riconosciuta*, *Zenóbia* e *Didone*, em 1765, e de *O amor artífice*, em 1766. No entanto, Silvério Manuel morrerá pouco tempo depois e o Teatro do Bairro Alto ficará, mais uma vez, sem cenógrafo. O empresário e pintor Bruno José do Vale, que teve «grande génio para a pintura, mas pouca vontade de se aplicar a ela», nunca terá concebido cenários para o seu teatro e, após ter recebido a quota-parte da empresa teatral como herança da mulher, em 1764, «pôs de parte os pincéis, e não tornou a usar deles senão quando a urgência o obrigou» (*idem*, p. 98).

Entre 1766 e 1770, ainda segundo Volkmar Machado, a empresa teatral contratou Antonio Stoppani, de Bolonha, arquitecto civil e pintor de perspectiva da Casa do Risco e Reais Obras Públicas, e Joaquim dos Santos Araújo que «soube muito bem a perspectiva, mas os seus ornamentos eram de péssimo gosto» (*idem*, p. 162). Em 1770, Simão Caetano Nunes, que era considerado, depois de Lourenço da Cunha, «o arquitecto decorador mais acreditado de Lisboa» (*idem*, p. 161), passará a dirigir a

¹⁷³ Segundo o estudo de Pedro Januário, Giovanni Carlo desenvolveu, entre 1752 e 1755, «uma intensa actividade teatral e cenográfica, materializando o Forte (1752) ou do Salão dos Embaixadores, o teatro real de Salvaterra de Magos (1753) e o teatro real da Ópera do Tejo. Sendo igualmente responsável pela idealização das cenografias das óperas neles representadas, num total de 81 cenografias» (2007, p. 38).

¹⁷⁴ Terá morrido nos anos sessenta, mas em 1763 ainda assina um contrato como testemunha (ADL 10).

concepção e execução da cenografia do Teatro do Bairro Alto¹⁷⁵. Em Março, o cenógrafo já preparava a temporada teatral com uma equipa de pintores.

Durante as três semanas que antecederam o dia de Páscoa, entre 26 de Março e 15 de Abril, Simão Caetano Nunes orientou os colaboradores que executavam as suas instruções. Ao longo da quinzena, trabalhou quatro dias, enquanto Joaquim dos Santos Araújo, seu discípulo, pintou dezasseis dias e meio, Bento José contabilizou dezoito dias de trabalho e um João Francisco recebeu a fêria de dois dias na segunda semana, entre 1 e 7 de Abril (CTBA, ff. 295-297). O público que assistiu aos espectáculos da casa da ópera nessa temporada pôde apreciar as suas composições cenográficas em *A viúva sagaz ou astuta ou As quatro nações*, *Amos feitos criados*, *A virtude sempre triunfa ou Perseu e Andrómeda*. As pinturas executadas em Maio exigiram pouco esforço financeiro por parte da empresa: dois dias de trabalho para o primeiro e mais dois dias de labor do mestre e de um aprendiz para os outros dois (CTBA, f. 296).

O mês de Junho foi bastante mais árduo com a preparação de danças¹⁷⁶, período em que redobraram as despesas com a mão-de-obra. Só na primeira semana, de dia 4 a dia 9, o cenógrafo trabalhou cinco dias, tendo como colaboradores João Francisco (três dias), Bento José (oito dias) e um aprendiz (quatro dias), mas, na semana de 10 a 16 de Junho, nove pintores elevaram a sua actividade a um ritmo frenético: Simão Caetano, Bento José e um aprendiz passaram sete dias e dois serões no teatro, um Sebastião Alves trabalhou seis dias e dois serões, João Francisco e José Caetano, além dos cinco dias, também fizeram dois serões, Roque Carpinete, quatro dias e dois serões, e Paulo José e José da Cunha foram ajustados apenas por um dia e um serão (f. 296v). Os mesmos nove pintores dedicaram-se à cenografia da casa da ópera nos dias 17, 18 e 19, tendo sido necessário trabalhar uma das noites para ter tudo pronto nesse dia 19 de Junho, «dia em que foi à cena a dita dança nova» (f. 296v). Para a peça *Plíbio e Barsane*, que subiu ao palco no dia 21, Simão Caetano dedicou-se somente dois dias com o apoio de um aprendiz (f. 297).

¹⁷⁵ Além de ter dirigido a pintura do Teatro da Rua dos Condes e do Bairro Alto, Simão Caetano Nunes também trabalhou para o Teatro da Graça e para o Teatro do Salitre. Os seus discípulos, Joaquim dos Santos de Araújo e Gaspar José Raposo, seguiram as passadas do mestre e prosseguiram os trabalhos cenográficos nos mesmos teatros públicos de Lisboa (Machado, 1922 [1823], pp. 161-163). Manuel da Costa foi, igualmente, «estudar a Arte na escola de Simão Caetano Nunes, quando ele regia também o Teatro da Graça, aonde podemos dizer que se criou, e teve ocasião de aprender o mecanismo das tramóias que ali fazia um bom maquinista espanhol» (*idem*, p. 180). Deixando os seus ensinamentos a vários discípulos, o mestre morreu com 64 anos de idade, em 18 de Fevereiro de 1783 (ADL, Paróquia de São José, liv. 7, f. 107).

¹⁷⁶ Da dança ou das danças. É possível que se trate das despesas para a preparação de um só bailado.

Nesse Verão de 1770, representou-se *Il viaggiatore ridicolo* e, no Outono, subiu à cena *L'incognita perseguitata*, dois dramas jocosos *per musica*, em três actos, que incluíam bailes, sendo necessária uma diversidade de pinturas, por vezes mais do que uma para cada acto. Os dotes de Simão Caetano Nunes, que também foi professor de Geometria e Perspectiva (Machado, 1922 [1823], p. 161), seriam exibidos em telas como aquelas que vêm descritas no folheto de *Il viaggiatore ridicolo* – «Cortile con porta in prospeto» – ou em cenas envolvidas pela representação bucólica de um jardim – «Campagna deliziosa ingombrata di alberi, con diverse collinette in distanza». Nunes manteve-se no Bairro Alto durante toda a temporada e chegou a pintar cenários para os espectáculos apresentados no Carnaval de 1771, registando-se a autoria dos cenários na publicação do folheto do *dramma giocoso Il Bejglierbei di Caramania*.

Durante a época em que os teatros foram regidos pela Sociedade para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte, Simão Caetano Nunes foi o cenógrafo eleito para conceber os cenários das salas de espectáculo da capital. Sob sua orientação, terão sido pintados centenas de telões, contudo, só chegaram até nós os recibos dos salários dos pintores que assinou em Agosto e Setembro de 1772 (CTPC, caderno n.º 91). A pintura do cenário para o espectáculo *A assembleia* foi iniciada em 7 de Setembro e terminou no dia da apresentação, em 27 de Setembro. Nas duas primeiras semanas, o mestre Simão Caetano trabalhou dois dias e meio; obra foi prosseguida por sete pintores, desde o dia 7 a 12, e mais seis, de 14 a 19, que trabalharam dois ou três dias por semana. Ao comparar-se esta lista com os róis de 1770, é possível deduzir que se trataria da execução de vistas novas, verificando-se, também, a manutenção de alguns elementos da equipa, tais como Roque Carpinete, Paulo José e João Francisco. A labuta redobrou nos últimos sete dias antes da estreia com a elaboração da cenografia para a dança que acompanhava a comédia. A pintura para *A filha obediente*, já representada em 1770, terá custado apenas o salário de um dia, pago ao pintor Gaspar José em 30 de Setembro de 1772 (CTPC, caderno n.º 91); em contrapartida, doze alfaiates empenharam-se durante dois dias na confecção dos trajes para a comédia de Goldoni, que subiu à cena oito vezes nesse mesmo mês de Setembro (CTPC, caderno n.º 93).

Em Julho de 1774, os recibos das compras dos pigmentos e do pagamento dos pintores do Teatro da Rua dos Condes só foram assinados por Antonio Stoppani, mas durante a temporada Simão Caetano Nunes granjeou sucesso com as tramóias exibidas em *D. João de Espina* e *O mágico de Salerno* (talvez a quarta parte), ambas apresentadas no Teatro do Bairro Alto (Machado, 1922 [1823], p. 161). Designadas por

Volkmar Machado como «obras mágicas», a preparação complexa dos efeitos visuais era compensada pela recepção dos espectadores¹⁷⁷. Manuel de Figueiredo testemunha o êxito no seu texto, *Dramático afinado*, de 1774, onde a criada Brásia considera inadmissível que o seu amo, o Poeta, morador junto ao Teatro do Bairro Alto, não tenha assistido aos espectáculos:

Tem este teatro
Aqui ao pé da porta, e não foi ver,
Nem *Mágico Salerno*, nem d'*Espina*,
Que creio que ninguém em toda a Corte
Deixou de ver.
(Figueiredo, 1804, p. 36)

Tendo em conta os registos referentes aos gastos com a primeira e segunda parte de *O mágico de Salerno*, apresentadas na temporada de 1767-1768, adivinha-se igual dedicação dos pintores e carpinteiros na construção da terceira parte, representada na temporada de 1771-1772, e da quarta parte da comédia de Salvo y Vela, em 1774.

III.2.2. Os alfaiates

O vestuário era fundamental à composição das personagens das óperas, comédias e tragédias e bailados e as encenações do Teatro do Bairro Alto não prescindiram da perícia de alfaiates, desde que o trabalho atingisse o nível de excelência esperado pelos espectadores. Apesar da carência de dados sobre a profissão e os profissionais, sabe-se que os alfaiates ocupavam um lugar importante no Teatro do Bairro Alto. Os tecidos necessários à confecção dos trajes e o labor dos alfaiates consumiam grande parte do dinheiro da empresa teatral, facto que é possível comprovar ao compararmos os róis dos carpinteiros, pintores e alfaiates, entre Março de 1770 e Junho do mesmo ano: com os primeiros despenderam-se 85\$375 réis, que incluem a mão-de-obra, madeiras, ferragens e vários tipos de papelão e papel (CTBA, f. 299v), seguindo-se uma despesa de

¹⁷⁷ Em princípios do século XX, Sousa Bastos refere a predilecção dos espectadores pelo género, descrevendo as suas características: «[L]uxo da encenação, o esplendor do cenário, a riqueza do vestuário, a graça dos bailados, o encanto da música, numa palavra, tudo o que o desenvolvimento cénico mais deslumbrante e mais extraordinário e mais variado podem reunir para surpreender, deslumbrar e encantar o espectador» (*Dicionário do Teatro Português*. Edição fac-similada, Coimbra: Minerva, 1994, p. 89 (Lisboa, Imprensa Libânio da Silva, 1908).

152\$980 réis com os pintores e os materiais necessários ao ofício (f. 297), e, por fim, o rol dos alfaiates implicou o desembolso de 419\$891 réis (f. 294)¹⁷⁸.

O mestre alfaiate executava e dirigia uma equipa de alfaiates e costureiras. Em 1767, os empresários da casa da ópera contrataram um mestre alfaiate chamado João e, a partir de 1768, o responsável pela confecção dos trajes foi António Francisco (CTBA, f. 142). A sua presença na Rua da Rosa durante a temporada de 1769-1770 confirma-se pelo registo das compras que fez para o teatro (f. 197 e f. 235) e, em 1770, pela notícia do seu ajustamento com os «seus companheiros por vestirem as figuras do teatro» (f. 280).

A temporada de 1767-1768 teve um número significativo de colaboradores que cuidavam dos trajes, adivinhando-se o alto grau de sofisticação dos figurinos pelo número de assistentes requisitados: Francisco Xavier era contratado especificamente para vestir a primeira-dama do teatro Cecília Rosa de Aguiar, um Marcelino assistia os bailarinos «para ajudar a vestir e pentear as danças» (CTBA, f. 59) e o mestre-alfaiate João contou com a colaboração de dois e, por vezes, de três alfaiates de vestir¹⁷⁹, sendo necessário distingui-lo de outro João, também alfaiate, que foi pago para trabalhar apenas em noites de récita. Associou-se    equipa mais um responsável pelo guarda-roupa, chamado Joaquim Caetano.

Os registos contabilísticos dos primeiros dois meses e meio da temporada de 1770-1771 possibilitam nomear os alfaiates e o número de dias dedicados à confec  o do vestuário do Teatro do Bairro Alto (CTBA, ff. 289-294). António Francisco, rodeado de uma equipa de colaboradores, preparou os trajes para os bailados durante as três semanas que antecederam o dia de Páscoa, no dia 15 de Abril, registando-se as compras para o «Dueto dos Sabbatinis», a «Dança inglesa», o «Terceto do bailarino novo» e o «Quarteto de Perini». A empreitada começou na última semana de Março, entre os dias 26 e 30. Sob a sua direc  o, durante dois dias, estiveram Matias Lopes, Manuel Ferreira e José António; Luís António, a senhora Luísa Caetano e a senhora Ana trabalharam um dia e meio. Na segunda semana, de 1 a 7 de Abril, o número aumentou para onze alfaiates, nove dos quais trabalharam durante seis dias – Henrique Manuel, Matias

¹⁷⁸ Os trajes eram uma parte importante do patrim  nio da empresa e, em 1768, João Gomes Varela e Bruno José do Vale apropriam-se dos vestuários, que foram avaliados «por muito barato com o consentimento do senhor João Varela, caixa e administrador, em duzentos e quarenta mil réis» (CTBA, f. 142).

¹⁷⁹ Desde o primeiro ao oitavo mês da temporada de 1767-1768, indicam-se dois alfaiates de vestir nos registos dos gastos; no nono e décimo meses contam-se três.

Lopes, José António, Manuel Ferreira, Bernardino de Sena, Luís António, José Rodrigues, Manuel da Silva, José Caetano –, enquanto José Clemente só foi necessário durante cinco dias e António Pires durante quatro dias. Com a proximidade do dia de abertura da temporada, e contando com o mestre alfaiate, contabilizam-se quinze trabalhadores, que coseram, cortaram e adornaram os vestidos de cómicos e bailarinos toda a semana, incluindo os dias santos e as noites: a senhora Luísa Caetano e a senhora Joana trabalharam seis dias e a senhora Anica seis dias e meio; por sua vez, José António, Manuel Ferreira, Bernardo de Sena, Luís António, Manuel da Silva, José Caetano, António Pires estiveram no teatro ao longo de cinco dias, mais três dias santos e meias-noites, enquanto os restantes cinco alfaiates foram revezando-se: Henrique Manuel (quatro dias e meio e um de santo), Matias Lopes (quatro dias e meio e três dias de santos e duas meias-noites), José Clemente (quatro dias e meio, três dias santos e duas meias-noites), José Cardoso (cinco dias, dois dias santos e meia-noite) e José dos Santos (três dias e três dias santos e duas meias-noites).

Em Maio, a laboração em redor dos trajes de cena continuou, mas num ritmo mais calmo. O espectáculo *Amos feitos criados* precisou apenas de arranjos de vestuário, que foram executados durante dois dias pelo mestre António Francisco, acompanhado por Matias Lopes e Manuel Ferreira, enquanto Henrique Manuel e Luís António só tiveram de auxiliar mais um dia e meio. A mesma equipa foi chamada a confeccionar os vestidos de *A virtude sempre triunfa ou Perseu e Andrómeda*, em que Maria Joaquina cantou envolvida em vinte e um côvados de cetim cor-de-rosa (CTBA, f. 300v e f. 292). A preparação do espectáculo exigiu mais quatro dias de trabalho do mestre alfaiate, cuja presença era constante nos momentos de preparação dos vestidos, mais três dias e meio de José António e Matias Lopes, três dias de Henrique Manuel; Manuel Ferreira foi ajustado por dois dias e Luís António, José Clemente e Manuel da Silva apenas por um dia.

Tal como aconteceu com os pintores do teatro, em Junho a actividade da equipa dos alfaiates redobrou. No decorrer do mês, formaram-se quatro equipas que produziram o vestuário de *O vilão enfatuado*, *Plíbio e Barsane* e um bailado¹⁸⁰. Somando as férias dos catorze elementos ajustados nesse mês, podemos identificar os seus nomes e contabilizar o número de dias que cada um dedicou ao Teatro do Bairro Alto: António Francisco (catorze dias), Matias Lopes, Bernardino de Sena, José

¹⁸⁰ Sem outra forma de identificação do bailado, refere-se «a dança nova que se lhe deu princípio em 9 de Junho» (f. 292v) e «a mesma dança» (ff. 293-293v).

António e José Caetano (nove dias), Manuel Ferreira, Manuel da Silva, a senhora Joana e a senhora Luísa Caetana (oito dias), Henrique Manuel e a senhora Anica (sete dias), Joaquim José (seis dias), António Pires (quatro dias) e Luís António (um dia). A maior parte dos materiais comprados serviram para vestir os bailarinos da «dança nova», o que é revelador do investimento da empresa teatral na dança.

Em alguns espectáculos do teatro da Rua da Rosa, o traje foi complementado pelo uso de máscaras, referidas como «máscaras de cara» (CTBA, f. 43, f. 114, 114v, f. 140, f. 235, f. 291). As máscaras também podiam corresponder a todo o figurino de tipo, tais como as personagens da *commedia dell'arte*, assinalando-se a «máscara do Gracioso» (f. 114) e as «máscaras de Pantalão e Brigela» (f. 235). O famoso Arlequim foi apresentado em bailados, tendo sido interpretado por bailarinos no Carnaval de 1768, em *Arlequim soberano suposto* (f. 28 e f. 114), e no Carnaval de 1770, que terminou com a dança de Arlequim (f. 137). Em 1767, Lourenço António, mais conhecido por Bicho, também encarnou o Arlequim numa comédia de Pedro (f. 430).

O emprego do dinheiro da empresa teatral do Bairro Alto nos figurinos não abrandou nos anos da «Sociedade». As *Contas dos Teatros Públicos da Corte* atestam o ajuste de mais um grupo de artífices que durante dois dias, como indicámos na secção anterior, se dedicou a trajar os actores de *A filha obediente*. Sob a orientação do mestre Domingos de Almeida estiveram Manuel de Lemos, José Caetano, Matias Lopes, Manuel Francisco, Luís da Silva, Manuel da Silva, José de Lemos, Manuel Lopes, Manuel José, José Joaquim, Valentim António (CTPC, caderno n.º 93). Este não terá sido, por certo, um caso isolado, sendo possível deduzir que, no período em que o teatro foi dirigido pela Sociedade, grande parte do investimento continuou a ser canalizado para a elaboração dos trajes de cena.

A arte de António Francisco, considerada na época como um ofício mecânico, teria uma maior visibilidade nos espectáculos operáticos e, consequentemente, um maior reconhecimento. O seu nome aparece nos folhetos das óperas *Il viaggiatore ridicolo* e *Il Bejglierbei di Caramania*, a par dos cantores, dos bailarinos e do director de cenografia. O anonimato, em que caía grande parte dos artífices, rompeu-se com o crescente reconhecimento da função estética do vestuário na cena teatral, sendo possível traçar o percurso do alfaiate do Bairro Alto por mais alguns anos, pois há folhetos impressos em finais do século XVIII que confirmam o prosseguimento do seu labor no Teatro do Salitre, onde continuou a exercer o seu ofício, tendo colaborado, por exemplo, no «novo baile intitulado *Os amores de Cíntia e Sileno ou o Conde Anestão*, para se

dançar no Teatro do Salitre» (Lisboa: Oficina de José de Aquino Bulhões, 1791). Já o mestre alfaiate Domingos de Almeida ousou novos empreendimentos ao assinar um contrato de arrendamento do Teatro do Salitre, em 6 de Abril de 1794, altura em que António Gomes Varela, filho do empresário João Gomes Varela, cedeu o espaço teatral (Henriques, 2016, p. 85).

Não se conhecem materiais iconográficos dos figurinos dos teatros públicos, ainda mais raros do que os vestígios dos cenários setecentistas. Supomos que António Francisco e Domingos de Almeida imitariam os modelos italianos em voga, sobretudo quando dirigiam a concepção do vestuário dos espectáculos operáticos, que obedeciam a códigos estéticos restritos, e das danças, dirigidas e interpretadas por bailarinos italianos. A título meramente ilustrativo, apresentamos a fotografia de um traje cénico de Setecentos, um dos raros exemplares que chegaram até nós e que se encontra preservado no Victoria and Albert Museum, em Londres (Figura 13).



Figura 13 – ©Victoria and Albert Museum, Londres.
Local de origem: Itália
Data: 1750

É de evidenciar a riqueza dos tecidos e a sofisticação técnica necessária à elaboração do traje, cujo estilo heróico se inspirava nos trajes militares romanos¹⁸¹. O vestido foi usado em representações privadas dos teatros de corte em Itália, por volta de 1750, e não seria muito diferente do vestuário elaborado para os teatros régios de D. José I, que contratou os famosos «inventore degli abiti» de Milão, Francesco Motta e Giovanni Mazza¹⁸².

III.2.3. Os músicos

Fundamentais para os espectáculos da casa da ópera, onde a música desempenhava um papel preponderante, os instrumentistas ganhavam «quando vêm tocar e quando não vêm não se lhe paga» (f. 27v). Em 1767, a orquestra do Bairro Alto

¹⁸¹ Descrição técnica e imagem acessíveis no sítio do Victoria and Albert Museum, <http://collections.vam.ac.uk/item/O100939/theatre-costume/>.

¹⁸² Há contratos e cartas entre os representantes dos teatros régios e os alfaites italianos, que fizeram os trajes para *Il trionfo di Clelia* e *Olimpiade* em 1773, e para *Alessandro nell'Indie* em 1776 (ANTT, Casa Real, XX / Z / 77 (10) – caixa 7092).

integrou os seguintes músicos: Francesco Saverio Todi¹⁸³, mais conhecido em Portugal por Francisco Xavier Todi, António Bento, Carlos Francisco Beltrão, Joaquim de Mesquita, Cláudio António de Almeida, José Joaquim de Lima, José Pedro Bocardo, Henrique, Ambrogio Dell'Acqua, Filipe e um «segundo Bento»¹⁸⁴; desconhecem-se os instrumentos tocados por cada um dos assalariados, mas presumimos que formariam o naipe de cordas (violinos, violetas). Com toda a certeza, só é possível identificar Todi como primeiro violino no Carnaval de 1771, época em que Scolari, compositor da música de *Il Bejglieber di Caramania*, assumiu a direcção da orquestra durante os espectáculos, onde também foi o cravista. Os registos assinalam a intervenção de mais dois oboés, duas trompas, um rabecão pequeno e um cravo, mas não se indicam os nomes. Com cerca de dezassete elementos, a formação de orquestra não se alterou significativamente ao longo da temporada: acrescentou-se um «bandolino» entre finais de Junho e inícios de Agosto (CTBA, ff. 55-58), um violino em Setembro e Outubro (CTBA, ff. 72-85) e um rabecão grande entre Outubro e Janeiro de 1768 (ff. 90-111). No dia em que el-rei foi ao teatro, assinalou-se a solenidade com dois tambores (f. 74). Na época teatral de 1769-1770, a constituição da orquestra diminui de forma significativa, passando de dezassete para treze elementos: Mesquita, José Pedro Bocardo, Bento, José Joaquim de Lima, Henrique, que talvez seja Henrique José de Lima (irmão de José Joaquim), João de Deus Leitão nas cordas, e mais dois oboés, dois rabecões¹⁸⁵, grande e pequeno, duas trompas e um fagote. Em Maio, terão chegado os dois novos rabequistas, contratados em Génova, ficando registados os salários de Francisco Escate a partir Agosto de 1769 (CTBA, f. 185v) até Março de 1770 (CTBA, f. 280v)¹⁸⁶. Em 1770, a formação mantém-se, notando-se poucas alterações durante os primeiros dois meses e meio da temporada: dois oboés, duas trompas, dois rabecões grandes, um tocado por Bartolomeu Sabbatini e outro por um Filipe, e nos outros instrumentos de corda continuam Mesquita, Bocardo, Bento, José Joaquim, Henrique, João de Deus Leitão e Cláudio António de Almeida. Francesco Saverio Todi junta-se à orquestra apenas no mês de Junho (ff. 286v-288). O afinador do cravo, que tinha um

¹⁸³ O seu nome deixa de figurar na lista dos pagamentos diários a partir de Janeiro de 1768. Acrescente-se o instrumentista Manuel José de Aguiar, o pai das jovens Aguiar, que havia sido contratado em 1763, com a obrigação de «tocar rabeca» com ordenado mensal.

¹⁸⁴ Só se indica o primeiro nome dos músicos, mas nas *Contas dos Teatros Públicos da Corte* os instrumentistas assinam os recibos de pagamento, escrevendo o apelido. Por certo, serão os mesmos músicos. O chamado «segundo Bento» talvez seja Bento da Costa Lima.

¹⁸⁵ Segundo Cristina Fernandes, «a designação *rabecão* era usada indistintamente para violoncelo ou contrabaixo» (2003, p. 99).

¹⁸⁶ Cf. Parte III.3.3.

pagamento constante em 1767, não foi ajustado em 1769, mas, em 1770, foi contratado António Carvalho para a mesma função, deduzindo-se a presença de um cravista nesta última temporada (CTBA. f. 280). As onze récitas apresentadas no mês de Agosto de 1772 foram acompanhadas pelos músicos José Pedro Bocardo, José Luís da Silveira, Antonio Tonioli, João José Longbardi, Ricardo José Carrilho, João de Deus Leitão, Manuel Ferrare, Cristiano Martinho, Cláudio António de Almeida, Jacinto Roque, Giovanni Francesco della Corte, Giuseppe Castelli, Xavier Romano, Manuel Francisco Blajek, Henrique José de Lima, Bartolomeo Sabbatini e Pablo de Torres (CTPC, caderno n.º 92). A música de duas danças, copiada por Bocardo, tinha a intervenção de oboés, trompas, clarins, viola e baixo (CTPC, caderno n.º 94).

Apesar de serem pagos em dias de récita, os elementos da orquestra mantinham-se estáveis ao longo dos meses e, em alguns casos, ao longo de anos. Alguns dos músicos que acompanharam os espectáculos da temporada de 1767-1768 não voltaram a aparecer nos registos dos pagamentos diários de temporadas posteriores, tais como Dell'Acqua e António Bento. Já Mesquita, José Joaquim de Lima, Henrique José de Lima e Bocardo permaneceram, pelo menos, três anos no teatro do palácio do conde de Soure. No entanto, os músicos podiam ocupar lugares nas várias orquestras da época: nas capelas reais, no Seminário da Patriarcal, na Real Câmara e nos teatros régios; sabe-se que António Bento, Todi e Bartolomeu Sabbatini integraram a Real Câmara e a Banda das Reais Cavalariças¹⁸⁷.

III.2.4. Os funcionários do teatro

A oferta mensal de quinze espectáculos implicava uma actividade semanal regular que dependia da presença de funcionários no Teatro do Bairro Alto ao longo de dez meses e meio. O conjunto de funcionários, cujos salários se inscrevem nas *Contas do Teatro do Bairro Alto* sob a designação «Porteiros», tinha direito a pagamentos mensais fixos¹⁸⁸. A indicação, no entanto, induz em erro, pois, além dos porteiros e arrumadores,

¹⁸⁷ Os nomes dos músicos foram coligidos por Maria Amélia Machado Santos e integrados nos índices do *Catálogo de música manuscrita: Biblioteca da Ajuda*, Vol. 9.º (Índices). Lisboa: Biblioteca da Ajuda, 1968. De acordo com a informação recolhida nos manuscritos, António Bento tocou na Real Câmara e na Banda das Reais Cavalariças entre 1769 e 1784 (p. XLIV), Bartolomeu Sabbatini, rabecão, entre 1763-75 (p. LI), e Saverio Todi, violinista, entre 1769 e 1770 (p. LII).

¹⁸⁸ Os cargos, nomes e funções podem ser recuperados através da análise dos registos dos salários referentes a 1767, 1769 e 1770, que ocupam, como já dissemos, a maior parte do manuscrito *Contas do Teatro do Bairro Alto*.

registam-se profissionais com competências distintas e todas elas eram consideradas igualmente imprescindíveis ao funcionamento do teatro em dias de *récita*. Registam-se cabeleireiros, contra-regras, o responsável pela iluminação, o moço do teatro e o alugador de camarotes.

O cabeleireiro do teatro penteava cabeleiras (f. 136), consertava-as (f. 114), fazia os bigodes e as barbas (CTPC, caderno n.º 92), completando a composição das personagens, mas, e apesar de ser uma das funções preenchidas em todas as temporadas, só se identifica António Vieira, que foi ajustado em 1770 (CTBA, f. 280).

O contra-regra era outra figura fundamental no Teatro do Bairro Alto. As suas obrigações não vêm descritas nos documentos de que dispomos, mas talvez fossem idênticas às do contra-regra do século XIX (e dos séculos seguintes), que avisava os actores das entradas em palco e preparava os adereços de cena. Em 1767, o cargo foi ocupado por José Caetano, que tinha um ajudante; em 1770 foram contratados dois contra-regras, Francisco de Sousa e José dos Santos; em 1772, o cargo foi ocupado por Fernando António de Miranda (CTPC. Caderno n.º 92).

António de Sousa foi o alugador de camarotes da Casa da Ópera do Bairro Alto em 1767 e 1769. Tendo a seu cargo os lugares mais caros do teatro, habitualmente preenchidos pelos aristocratas, o funcionário «que assiste aos camarotes para se alugarem e fazer as cobranças» (f. 27v) recebia um vencimento superior ao dos restantes assalariados. Em 1767, o alugador teve um ajudante chamado Daniel, contratado «para ir fora também às cobranças e nas noites de ópera para ajudar», e em 1769 contou com o auxílio de João Baptista. Em 1770, João Baptista passará de ajudante a responsável pelo aluguer dos camarotes, cujo salário continua a ser elevado, sendo registado um valor anual de 48\$000 réis, enquanto o cabeleireiro António Vieira recebia neste ano um total de 24\$000 réis, um valor equivalente à remuneração do afinador de cravo; já os contra-regra recebiam metade desta quantia, contando com 12\$000 réis anuais. Somente o «moço quando põe os cartazes» recebia um salário equivalente (f. 280). Os serviços do «moço do teatro» eram regulares e consistiam em distribuir os cartazes que anunciavam o programa de espectáculos, os dias e as horas.

Os assentamentos dos salários referentes a 1767, 1769 e 1770 indicam a contratação regular de quatro porteiros, quatro arrumadores da plateia e, em 1767, pagaram-se mais dois ou três arrumadores da varanda. Cada zona da sala de espectáculos do Bairro Alto era assegurada por um porteiro que controlava entradas e saídas: o porteiro da plateia superior, o da inferior, o das varandas, o porteiro da «casa

dos camarotes» e o do tablado. Por sua vez, cada zona comum dos espectadores tinha os seus arrumadores, o da plateia e o da varanda. A folha de ordenados de Agosto de 1772 permite distinguir com clareza as funções e identificar os responsáveis, assinalando-se Fernando Pereira (porteiro da plateia inferior)¹⁸⁹, Teotónio Francisco (porteiro da plateia superior), Manuel Álvares Espinheiro (arrumador da plateia)¹⁹⁰, José dos Santos (porteiro da varanda), Martinho Caetano (arrumador da varanda), Francisco Xavier Freire (porteiro do tablado), António José (porteiro da casa dos camarotes), António Gomes Galvão (porteiro). Domingues de Almeida, que recebia o salário mais elevado da equipa como «guarda e porteiro» (CTPC, caderno n.º 92), já havia ocupado o cargo de «guarda-maior» do Teatro do Bairro Alto de 1767 a 1770.

Mas a casa da ópera não vivia sem luz nas noites de récita e, além do espaço cénico, era necessário iluminar a orquestra, os bastidores e os corredores do teatro, utilizando-se sebo, cera e azeite (CTBA, f. 128), sendo necessário um funcionário que se responsabilizasse pela iluminação. Manuel de Jesus preparou a iluminação em 1767, sendo substituído por João de Jesus, que recebeu salário mensal em 1769 (f. 136) e, em 1770 e 1772, foi Pedro António quem passou a ser responsável pelas luzes do teatro (f. 280).

Os salários dos empregados que recebiam apenas em dias de espectáculo inscrevem-se nas folhas de pagamento diário das *Contas do Teatro do Bairro Alto*, denominadas «folhas de orquestra», e contemplam não só os instrumentistas, como os comparsas – mais conhecidos nos dias de hoje como figurantes –, que acompanhavam os actores em cena. António Soares, cobrador de bilhetes da plateia, foi um dos funcionários mais estáveis da Casa da Ópera do Bairro Alto, onde trabalhou desde 1762¹⁹¹ até, pelo menos, 1772 (CTPC, caderno n.º 92), mas também recebia apenas nos dias das récitas. As *Contas* mencionam também a «gente dos bastidores», expressão que equivalia ao grupo de «carpinteiros que movem os bastidores e preparam as cenas das vistas e o preciso em o teatro todas as noites de ópera» (f. 27v e f. 136). Os comparsas eram ajustados consoante as necessidades de cada espectáculo, mas as *Contas do Teatro do Bairro Alto* não registam os nomes daqueles «que servem na comédia e danças que umas vezes levam mais que outras e não é número certo» (CTBA, f. 27v). Sabe-se, no

¹⁸⁹ Fernando Pereira foi porteiro principal da plateia e recebia o seu pagamento apenas em noites de récita durante as temporadas de 1767-1768 e de 1769-1770 (CTBA, f. 27v e 136v).

¹⁹⁰ Manuel Alves Pinheiro trabalhou no Teatro do Bairro Alto em 1769 e 1770.

¹⁹¹ AHTC, Décima da Cidade, liv. 752 M, 1762-1763, f. 51v.

entanto, que os filhos do cómico Silvestre Vicente integraram cerca de trinta e sete espectáculos ao longo de 1769 e que um deles dançava (CTBA, f. 235v). Pontualmente, também se contratavam rapazes para cantar. As *Contas dos Teatros Públicos da Corte* atestam a comparência de catorze comparsas, que foram ajustados ao longo das onze récitas representadas em Agosto de 1772. Ao lado dos actores e das actrizes, estiveram José dos Santos, João Rodrigues, Pedro António, José António, Gonçalo José, Joaquim José, António José Marques e Alexandre Gonçalves entraram em onze récitas; Francisco José, Manuel Joaquim, Custódio de Melo, Joaquim José de Moura, João Baptista Carneiro em cinco récitas e Joaquim António da Cruz em quatro récitas (*idem*). Regista-se também a existência de um líder do grupo, José dos Santos, «cabo e guarda-roupa», que não só cuidava do vestuário e da organização dos comparsas, como também recebia o pagamento e o distribuía pelos indivíduos contratados (*idem*).

III.3. A satisfação do público e as estratégias do teatro comercial

III.3.1. O gosto pela novidade

A organização financeira do Teatro do Bairro Alto é espelho de um sistema teatral usualmente apelidado «teatro comercial», uma designação justa se considerarmos o espectáculo como um produto, sujeito à compra e à venda, neste caso, dependente da venda de bilhetes e, naturalmente, dos compradores/espectadores. Toda a coordenação dos recursos humanos e técnicos do teatro tinha por finalidade a obtenção de lucro, o que implicava a criação de mecanismos que assegurassem o êxito dos espectáculos. Não se conhecem outras fontes de financiamento¹⁹², estatais ou municipais, a não ser a doação de um «apaixonado do teatro», que, em 1769, deu 64\$00 réis à empresa (CTBA, f. 246). E se o lucro provinha da venda de bilhetes, os gestores tinham de conhecer as expectativas dos espectadores e adequar o «produto» – os espectáculos – ao seu gosto. Como se avisa no *Hebdomadário Lisbonense* de 19 de Julho de 1766, o espectáculo «continuará enquanto receber a boa aceitação dos espectadores». A sobrevivência da máquina teatral dependia unicamente da capacidade de adequação do produto

¹⁹² No já citado número do *Hebdomadário Lisbonense* (n.º 3), com data de 19 de Julho de 1766, há indicação da existência de apoios para o teatro, que se encontrava em dificuldades no período em que a Companhia Italiana deixou o Teatro do Bairro Alto: «[E] vendo estes [elementos da Companhia Portuguesa] alguma decadência no mesmo teatro, se obrigarão, ajudados da protecção dos seus nacionais, como também de todas as nações estrangeiras, executarem no dito teatro as melhores comédias [...]».

apresentado aos desejos do público e era o gosto pela novidade que imperava, compelindo os empresários a estrear «comédias novas» todas as temporadas.

Em 1760, João Gomes Varela e os seus companheiros introduziram no contrato com José Duarte e João Pedro Tavares a obrigação de estes levarem à cena textos e músicas novas. Apesar de José Duarte estar familiarizado com os empreendimentos teatrais, enquanto sócio de Agostinho da Silva nos anos anteriores ao Terramoto de 1755, Varela não deixou de acautelar o sucesso da Casa da Ópera do Bairro Alto, deixando por escrito, de forma clara e inequívoca, que as «óperas velhas» só seriam admissíveis se tivessem a adesão do público ou se servissem para dar tempo à preparação de um novo espectáculo.

[O]utrossim ficam obrigados a pôr prontas óperas novas com solfas todas aquelas que forem precisas em cada um ano, e assim mais todos os seus preparos e tudo à sua custa na forma que fica dito; e não poderão usar de óperas velhas já representadas, salvo for alguma que tenha tido boa aceitação, por remédio enquanto se prepara outra nova, e assim mais serão obrigados a tomar por sua conta o fazerem as diligências necessárias para as licenças de todos os divertimentos que se houverem de fazer na dita casa [...].
(ADL 2)

O carácter inédito dos textos levados à cena, traduzidos ou originais, era garantido no acordo entre os directores do teatro e Nicolau Luís, que subscrevia uma cláusula de exclusividade, ficando proibido de entregar as suas obras a outros teatros: «[P]or ele foi dito que ele se obrigava a dar para ele todas aquelas obras que lhe for possível, com a condição que as não aplicará para outro qualquer teatro público durante o tempo referido, preferindo eles empresários a outra qualquer pessoa» (ADL 10).

O segredo era a alma do negócio. De forma a proteger a «novidade», os empresários previam sanções contra os cómicos que desvendassem as surpresas reservadas aos espectadores: «Que eles cómicos serão obrigados a conservar todo o segredo das óperas e comédias que se houverem de representar não mostrando os seus respectivos papéis a pessoa alguma e fazendo o contrário perderá o salário de um mês que se repartirá entre os mais companheiros» (ADL 10). A proteção do «segredo», que desencadeava o «efeito-surpresa», estendia-se à dimensão visual do espectáculo, mais especificamente aos figurinos, sendo redigida mais uma cláusula e respectiva punição, que impedia os cómicos de sociabilizar com os espectadores quando já estivessem vestidos com os trajes de cena:

Que nenhum deles cómicos nos dias de representação poderá sair fora do teatro depois de vestidos com os ornatos com que devem representar para se irem meter nos camarotes, ou plateia, a conversar com outras pessoas, e o que assim o fizer perderá por cada vez a mesma quantia de duzentos e quarenta réis. (ADL 10)

A proibição redigida pelos empresários revela o costume de alguns actores e actrizes exibirem os ricos vestuários de cena aos amigos e conhecidos antes da representação, arruinando, assim, o prazer do espanto.

III.3.2. As vedetas da Casa da Ópera do Bairro Alto

Os espectáculos do teatro público do Bairro Alto incluíam uma componente musical imprescindível ao sucesso da bilheteira. Assegurar a presença de mão-de-obra artística especializada, comediantes com capacidades para cantar e dançar, era indispensável ao financiamento da máquina teatral e reflectia-se nas contratações, que premiavam as «habilidades» através dos salários e de privilégios¹⁹³. Não podemos afirmar que as diferenças salariais dos actores e actrizes recompensassem o talento, mas podemos declarar que premiavam os bailarinos e as vozes líricas. Na companhia do Teatro do Bairro Alto, as intérpretes femininas foram as vedetas, as estrelas que mais brilharam no palco e que o público pagava para ver e ouvir. O assentamento dos salários dos cómicos nas *Contas do Teatro do Bairro Alto* respeitante às temporadas de 1767-1768 e 1769-1770 possibilita uma análise dos valores salários mensais, aqui apresentados por ordem decrescente. O alargamento do período de remuneração dos membros da companhia em 1769, ano em que os cómicos passaram a auferir de onze meses de salário, em vez dos habituais dez meses, foi justificado nas *Contas* como uma imposição do Presidente do Senado da Câmara (CTBA, f. 135)¹⁹⁴. Os empresários, que tiveram de acatar a ordem, pagaram aos cómicos durante onze meses, mas baixaram os salários.

¹⁹³ Os contratos do empresário Agostinho da Silva apresentam o mesmo procedimento. Cf. Parte II.3.

¹⁹⁴ Era presidente do Senado da Câmara Paulo de Carvalho e Mendonça, irmão do marquês de Pombal.

Quadro 8 Salário mensal dos cómicos do Teatro do Bairro Alto, temporadas de 1767-1768 e 1769-1770¹⁹⁵		
Cómicos	1767-1768	1769-1770
Cecília Rosa de Aguiar	(56\$400) 70\$800	36\$365 63\$636
Luísa de Aguiar	(14\$400) + casas	^(b) 27\$271
Maria Joaquina e seu pai, Francisco Xavier Vargo	50\$000	-
Pedro António e sua mulher [Lucrezia Battini]	50\$000	40\$910
Silvestre Vicente e sua filha [Antónia Henriqueta]	-	31\$820
Bernarda Maria	-	^(c) 30\$00
Joana Inácia da Piedade	-	^(d) 24\$000
José Félix da Costa	28\$000	^(e) 23\$636
João de Sousa	22\$000	16\$363
Rodrigo César	22\$000	15\$455
António Jorge	22\$000	15\$455
José da Cunha [de Moraes]	22\$000	15\$455
Silvestre Vicente	22\$000	-
João de Almeida	18\$000	11\$820
Teresa	12\$000	-
Lourenço António Pinheiro	11\$000	7\$273
João Florêncio	11\$000	7\$273
António José de Paula	10\$000 + casas	7\$273 + casas
António Manuel	^(a) 10\$000	10\$000
(a) Trabalhou desde o início da temporada até Julho. (b) Trabalhou desde o início da temporada até Agosto. (c) Começou a trabalhar em Julho. (d) Trabalhou de Janeiro de 1769 e Fevereiro de 1770. (e) Trabalhou de Julho de 1769 a Fevereiro de 1770.		

A exposição dos valores (Quadro 8) permite, desde logo, destacar diferenças de pagamentos que agrupam os actores em diferentes escalões. Em 1767, no escalão inferior, que chamaremos primeiro escalão, encontram-se seis actores, que auferiam salários entre os 10\$000 e os 20\$000 réis, mas o salário de João de Almeida já se aproximava do segundo escalão. A fraca remuneração de António José de Paula era compensada com a cedência de uma das casas pertencentes à empresa, que passou a

¹⁹⁵ *Contas do Teatro do Bairro Alto* (ff. 25-25v e ff. 135-135v).

pagar a sua renda, em vez de cobrar¹⁹⁶ (CTBA, f. 135v e f. 279). No segundo escalão reúnem-se os salários médios de outros seis comediantes, que ganharam entre os 22\$000 e os 30\$000 réis, sobressaindo os valores recebidos por José Félix, que talvez cantasse. No terceiro escalão, situam-se Maria Joaquina e Pedro António com salários de 50\$000 réis e no topo destacam-se os nomes das irmãs Aguiar.

Como se pode observar, Luísa, apenas com catorze anos, auferiu 14\$000 réis e Cecília obteve, sozinha, o melhor salário da companhia, superando os 50\$000 réis que eram pagos a duplas familiares – Pedro António e sua mulher e Maria Joaquina e seu pai¹⁹⁷. Na verdade, se este montante fosse dividido pela metade, verificamos que as duplas obtinham valores coincidentes com o segundo escalão, esbatendo-se a disparidade salarial entre os membros da companhia. A desigualdade apresenta-se acentuada quando confrontamos o ordenado mais baixo com o mais alto – António José de Paula recebia quase seis vezes menos do que a primeira-dama da companhia. Note-se que, em 1769, a divisão do salário entre as irmãs foi reajustado, sendo o único ano em que Cecília conheceu um decréscimo mensal do vencimento – dos 56\$440 réis para os 36\$365 réis, enquanto Luísa teve um aumento de 13\$871 réis, passando a receber quase o dobro do valor acordado em 1767.

No Teatro do Bairro Alto, os empresários esforçaram-se por manter na sua companhia três vozes femininas que afixassem o êxito das temporadas. Quando Luísa de Aguiar suspendeu a actividade, por ocasião do seu casamento com Todi, a 28 de Julho de 1769, o lugar foi prontamente ocupado por Bernarda Maria. Por sua vez, a ausência de Maria Joaquina foi colmatada com a contratação da filha de Silvestre Vicente, talvez Antónia Henriqueta, e ainda compareceu Joana Inácia da Piedade, que apenas representou três meses. Como se pode verificar pela leitura do quadro subsequente, o espaço dedicado ao canto lírico continuou a ser preenchido na década de setenta. Apesar de estarem em minoria numérica, as actrizes do Teatro da Rua da Rosa eram os elementos que recebiam os melhores salários da Companhia dos Cómicos Portugueses. Cecília Rosa e Bernarda Maria ainda tinham direito a casas pagas (CTBA, f. 25, f. 135, 279v). As qualidades interpretativas das cantoras foram cuidadas pelos próprios empresários que, entre Maio e Junho de 1770, pagaram lições a Maria

¹⁹⁶ Lembramos que António José de Paula habitava numa das lojas situadas no pátio do conde de Soure desde 1766.

¹⁹⁷ Não há registo dos valores que cabiam a cada um.

Joaquina, orientadas por Francesco Perilla¹⁹⁸ (CTBA, ff. 302v-303). O cantor italiano terá preparado a cantora portuguesa para o repertório operático de 1770, interpretado pelos cantores Angiola Brusa, Giuseppe Trebbi e Nicodemo Calcina que, nesse ano, integraram a companhia do Teatro do Bairro Alto. Ou, talvez, tenha sido contratado para orientar os ensaios individuais, quotidianos, indispensáveis aos profissionais de canto.

Depois de um interregno de um ano, Cecília Rosa de Aguiar regressou ao palco do Bairro Alto, onde continuou a ser a vedeta incontestável da casa da ópera com um aumento do seu salário para os 60\$000 réis, como se pode depreender pela análise do Quadro 9.

Quadro 9 Salário mensal dos cómicos do Teatro do Bairro Alto, temporadas de 1770-1771 e 1772-1773¹⁹⁹		
Cómicos	1770-1771	1772-1773
Cecília Rosa de Aguiar	-	60\$000
Maria Joaquina	48\$000	48\$000
Pedro António e sua mulher, Lucrezia Battini	45\$000	-
Silvestre Vicente e sua filha, Antónia Henriqueta	35\$000	38\$400
Bernarda Maria	30\$000	-
Joana Inácia da Piedade	34\$000	28\$800
José Félix da Costa	-	28\$800
Francisca Eugénia	-	24\$000
João de Sousa	18\$000	-
Rodrigo César	17\$000	17\$000
José da Cunha de Moraes	17\$000	17\$000
António José de Paula	10\$000	20\$000
João de Almeida	10\$000	-
Lourenço António	10\$000	16\$000
José Arsénio da Costa	-	14\$400
José dos Santos	-	12\$000
António Manuel	10\$000	-

¹⁹⁸ É possível que se trate do cantor que integrou o elenco de *Pélope* representado no Carnaval de 1768, no Teatro de Salvaterra de Magos (Lisboa: Oficina de Miguel Manescal da Costa, 1768). Kristina Neves Augustin arrola-o na lista dos castrati contratados durante o reinado de D. José I (2013, p. 111).

¹⁹⁹ *Contas do Teatro do Bairro Alto* (ff. 279-279v) e *Contas dos Teatros Públicos da Corte* (caderno n.º 92).

Sob a administração dos teatros públicos pela Sociedade para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte, as contratações passaram por um reajustamento que implicou um aumento dos valores do primeiro escalão, cujo salário passou a fixar-se em 12\$000 réis. Porém, o escalão superior, acima dos 30\$000 réis, só admitiu Cecília Rosa, Maria Joaquina e Antónia Henriqueta, ajustada com o seu pai. Juntou-se ao elenco feminino Joana Inácia com um salário equiparado ao de José Félix. É de destacar a transição de António José de Paula para o segundo escalão em 1772, ano em que, pela primeira vez, o actor viu o seu salário ser aumentado, chegando mesmo a «ultrapassar» os seus colegas mais antigos – Lourenço António, José da Cunha e Rodrigo César.

A «satisfação do público» foi o princípio orientador dos projectos artísticos do teatro comercial, onde nasceram as celebridades que tiveram o reconhecimento público nacional, como Cecília Rosa de Aguiar, e mesmo internacional, como Luísa Todí, cujo sucesso alastrou por toda a Europa. Os sucessivos pagamentos de árias musicais encomendadas para Maria Joaquina e Cecília Rosa, e que seriam extrínsecas ao texto de partida e ao enredo da peça representada²⁰⁰, comprovam a solicitação da voz das cantoras por parte dos espectadores, prontamente respondida pelos empresários em sucessivos ajustes. O sistema teatral alimentava a celebridade que, por sua vez, sustentava o sistema teatral. Em algumas óperas, as cantoras terão substituído as vozes de castrati, que eram dominantes no repertório operático, passando a interpretar papéis de *primo uomo* por exigências das partituras²⁰¹. O procedimento era habitual na Casa da Ópera do Bairro Alto: no drama jocoso *Il viaggiatore ridicolo*, Cecília Rosa de Aguiar foi D. Emília e Maria Joaquina interpretou o conde, seu amante; em *L'incognita perseguitata*, Cecília Rosa voltou a ser uma heroína enamorada e Angiola Brusa interpretou o conde Ernesto. Mas também a «estrela» do Teatro do Bairro Alto terá aparecido vestida de homem em 1767, pois, nas *Contas do Teatro do Bairro Alto*, indica-se o pagamento de «2 vestidos bordados, um de mulher e outro de homem para a Cecília que se compraram feitos» (CTBA, f. 35); em *Il Beiglierei di Caramania*, de

²⁰⁰ Cf. Parte VI.2. Os espectáculos na Casa da Ópera do Bairro Alto: relações com a música.

²⁰¹ D. José I contratou castrati italianos, ao longo do seu reinado, que cantaram na Patriarcal, na Capela Real e na Real Câmara e nos teatros régios, tendo constituído o «grupo profissional de cantores que desfrutavam do mais alto prestígio dentro na hierarquia musical da corte portuguesa e foram os profissionais mais bem pagos em detrimento dos músicos portugueses» (Augustin, 2013, p. 110). No entanto, o apreço do rei pelas vozes dos castrati não terá sido acompanhado pelo dos espectadores dos teatros públicos. Não há indícios de contratação de cantores com este tipo de voz no Teatro do Bairro Alto, com excepção de Antonio Mazziotti, que integrava a companhia ajustada em Londres por Varela, em 1765, tendo sido contratado em 1766 como cantor da Patriarcal. Kristina Neves Augustin arrola-o na lista dos *castrati* durante o reinado de D. José I (2013, p. 111).

1771, Luísa Todi foi a protagonista (Zofira) e Cecília Rosa interpretou o papel de «Rustacco, namorado de Zofira».

Não obstante o contexto favorável da época, nem todas as cantoras conseguiam manter o estatuto de *prima donna* do mesmo teatro. Os estudiosos ingleses que se debruçaram sobre a história do King's Theatre, no último quartel do século XVIII, comentam o apetite voraz dos espectadores pela «novidade». Ao contrário de outros empresários, Gallini, director do teatro londrino entre 1785 e 1789, respondia à necessidade de novos recrutamentos, que era constante, mas mal satisfazia um público que exigia sempre mais: «At Drury Lane or Convent Garden a principal performer might stay for decades, but hardly anyone attended every performance, and the theatres mounted fifty or sixty different main pieces over a season of 180-200 nights. The opera audience flocked to see new celebrities, but soon lost interest (Price, Milhous, Hume, 2001 [1995], p. 123). A vivência teatral da Londres de Setecentos faz-nos questionar os motivos que terão levado a manter Cecília Rosa, em particular, como a «estrela» da companhia. Poderemos apenas conjecturar, pois as fontes que dão indicações sobre o assunto são escassas. Grosier, que publica «Notice sur la Signora Cecilia-Rosa de Aguiar»²⁰², descreve o domínio técnico da atriz nas interpretações de teatro declamado, as quais se caracterizavam pela entrega ao sentimento da personagem, que encarnava com tal paixão que chegava a ficar doente depois de representar o papel de Inês de Castro:

Depuis plus de 15 ans elle est en possession des applaudissements universels. Elle est d'une figure vraiment théâtrale, remplie de naturel dans son action, ce qui la rend excellente dans les rôles naïfs; mais connaissant à fond les règles de l'art et ne pouvant jouer des rôles affectés. Enfin elle s'abandonne tellement à la chaleur du sentiment, elle entre tellement dans l'esprit de son rôle, qu'on l'a vu tomber malade pour avoir joué Inès de Castro, et avoir besoin de quelques jours pour se rétablir. Son chant est aussi fort agréable. (Grosier, 1781, pp. 391-392)

²⁰² O artigo publicado no *Journal de littérature, des sciences et des arts*, apesar de ser várias vezes citado por estudiosos, contém várias imprecisões, que talvez sejam justificadas por ter sido escrito anos depois dos acontecimentos vivenciados – publicado em 1781, o texto menciona João Gomes Varela como empresário do Bairro Alto, o que situa as observações do autor nos anos sessenta do século XVIII.

As qualidades interpretativas ficaram gravadas para memória futura num soneto laudatório, que terá circulado entre os espectadores, dedicado a «Cecília Rosa de Aguiar, primeira-dama da Casa da Ópera do Bairro Alto»:

[...] Representando, és pasmo enobrecido;
Recitando, és assombro da mesma arte;
E mal pode o discurso exagerar-te,
Entre pasmos, assombros divertido [...]
(BGUC, 2)

A versatilidade, que lhe permitia representar em óperas, comédias e tragédias, conjugada com a qualidade artística que o público lhe reconhecia, terão mantido Cecília Rosa ao topo da hierarquia²⁰³. Não há, no entanto, dados que indiquem se o estatuto artístico, que lhe dava condições económicas mais favoráveis do que a dos colegas, se traduzia numa autoridade da primeira-dama sobre as orientações da companhia, sobretudo na escolha do repertório ou da música e dos músicos. Já a matéria factual é reveladora de «lealdade» dos empresários para com a sua primeira-dama que, por sua vez, nunca abandonou a companhia. A atriz-cantora morreu no dia 13 de Maio de 1789, aos quarenta e três anos de idade, na freguesia dos Anjos (Moreau, 1981, p. 38), sem que haja notícia de outro local onde possa ter continuado a sua carreira profissional, que parece ter chegado ao fim no ano de encerramento do teatro do palácio do conde de Soure, em 1775.

III.3.3. Os privilégios dos bailarinos italianos

No Teatro do Bairro Alto não faltaram os acrobatas, que passariam com alguma regularidade por Lisboa, onde recebiam os aplausos dos espectadores. Mas estas eram estratégias comerciais esporádicas. A satisfação do público só seria saciada quando se apreciavam as vozes das cantoras e os movimentos dos bailarinos.

²⁰³ A situação profissional da cantora não correspondeu a uma elevação do estatuto social. O contrato de casamento entre Cecília Rosa de Aguiar e José Maria Boaventura da Silveira, escrivão da Receita do Senado da Câmara, celebrado no dia 15 de Outubro de 1777 (ADL, 7.º Cartório Notarial de Lisboa, Ofício A, liv. XX, ff. 74-75), será dissolvido pela mãe do noivo no dia 27 do mesmo mês. A oposição da mãe estaria relacionada com a reputação social negativa dos cómicos na sociedade de Setecentos. O episódio é descrito por Victor Eleutério (2003, pp. 147-154).

O espectáculo músico-teatral que caracterizou o repertório do Teatro do Bairro Alto implicou uma constante necessidade de recrutamento de bailarinos que dançavam entre os actos das óperas sérias e jocosas e que complementavam os textos representados pelos actores. No entanto, é possível que os bailados já tivessem uma unidade interna e um espaço autónomo nos espectáculos da sala da Rua da Rosa, onde os bailarinos e os coreógrafos tinham um lugar de destaque.

Na comédia *Teatro Novo*, de Correia Garção, a apetência do público lisboeta pela dança é revelada nas declarações do músico Jofre Gavino:

[...] Em tal não reparei, eu sou sincero,
digo o que entendo e cuido qu'o teatro
sem música e sem dança nada vale.
Há cousa mais formosa que a ligeira
calada pantomima, cujos gestos,
sem auxílio das vozes, representam
recônditas paixões, mudos suspiros
que entende o coração, ouvem os olhos?
Que melhor espectáculo que os leves
grandes saltos mortais? Que ver nos ares
bater c'os calcanhares oito vezes,
torcer o corpo e revirar os braços? [...]
(Garção, 1766)

A pantomima, cujos gestos comoviam, e os saltos acrobáticos, que causavam admiração, eram executados por bailarinos provenientes da península itálica, que desenvolviam as suas carreiras profissionais um pouco por toda a Europa. Em Portugal, além de serem contratados para os teatros públicos do Bairro Alto e da Rua dos Condes, também se apresentavam nos teatros régios de Salvaterra de Magos, da Ajuda e de Queluz, onde os espectáculos operáticos eram igualmente executados por instrumentistas e cantores italianos.

O recrutamento dos bailarinos italianos foi uma prioridade dos empresários do Teatro do Bairro Alto. As informações sobre a qualidade e disponibilidade dos intérpretes talvez circulassem por correspondentes, que serviriam de agentes entre os artistas e os teatros. Ou até mesmo os próprios artistas italianos, residentes em Lisboa, indicassem aos empresários os contactos de colegas ou de familiares. Fosse como fosse,

numa companhia formada por artistas portugueses, os bailarinos italianos foram imprescindíveis, o que obrigou os empresários a fazer as viagens com a finalidade de contratar pessoalmente os bailarinos.

Muitas das escrituras terão sido redigidas e assinadas em cidades portuárias, como Cádiz e Génova, de onde partiam os bailarinos italianos com destino a Lisboa. Apenas conhecemos os quatro contratos de Francesca Battini, a primeira bailarina que, entre 1762 e 1766, circulou entre os dois grandes teatros de Lisboa, o Bairro Alto e o da Rua dos Condes. O primeiro contrato foi assinado em 29 de Março de 1762 com Sebastião António Pientzenauer, Luís José Pientzenauer e José Conti, que alugaram o Teatro do Bairro Alto em 1762, ajustando Francesca Battini para a temporada de 1762-1763 (ADL 6); o segundo foi assinado por Agostinho da Silva, em 16 de Março de 1763, que ajustou Battini como primeira dançarina durante a temporada de 1763-1764 (ADL 11); o terceiro contrato foi assinado por João Gomes Varela, em 2 de Outubro de 1764, que assim assegurou o regresso da bailarina ao Teatro do Bairro Alto para a temporada de 1765-1766 (ADL 15) e, no entanto, uma semana depois, no dia 9 de Outubro de 1764, Agostinho da Silva apressou-se a ajustar a bailarina de forma a mantê-la no Teatro da Rua dos Condes, desde o dia 10 de Outubro de 1764 até ao final da temporada, que terminou no dia de Entrudo de 1765 (ADL 16). As condições inscritas nas escrituras de contrato e obrigação não diferem substancialmente umas das outras, verificando-se em todas o direito a um camarote do teatro, um dia de benefício, habitação pronta e iluminada à custa dos empresários, seges para os dias de representação e de ensaio e, ainda, 2\$400 réis para «pequenos vestuários» – expressão estranha aos ouvidos de hoje, que deverá corresponder ao traje novo que os empresários ofereciam quando a bailarina estreava uma nova dança: «[P]ara cada representação nova sapatos, meias e luvas e a pôr-lhe vestido pronto conforme o carácter for preciso para o tal baile» (ADL 6). Em qualquer dos contratos, a bailarina incorria numa penalização de vinte mil réis, caso violasse as cláusulas de compromisso de exclusividade, que a proibiam de dançar em qualquer outro teatro, e de obrigação à comparência pontual aos espectáculos e ensaios. Só o salário mensal variou ao longo dos anos e a bailarina passou dos 76\$800 réis, recebidos em 1762 e 1763, para os 67\$200 ajustados com Agostinho da Silva em 9 de Outubro de 1764. No contrato com João Gomes Varela, assinado no dia 2 de Outubro de 1764, a bailarina aceitou o mesmo dinheiro – 67\$200 réis mensais, mas o tempo de apoio à doença diminuiu, ficando a usufruir apenas de um mês de salário, quando os contratos anteriores asseguravam dois meses em caso de moléstia: «[O] tempo de um

mês, sempre vencerá o referido prémio de sessenta e sete mil e duzentos réis; e excedendo o dito termo a moléstia, o mais tempo que durar não vencerá prémio algum até vir ao teatro, em que se lhe continuará o dito prémio» (ADL 15). Note-se a diminuição do prémio de Francesca Battini, cujos méritos de bailarina virtuosa do Teatro do Bairro Alto chegaram a ser cantados num soneto (BGUC 3). Podemos apenas presumir que poderá ter havido um decréscimo do seu sucesso junto ao público ou, então, por livre vontade (e razões desconhecidas), a bailarina tenha preferido transitar para o Teatro do Bairro Alto, apesar das condições menos favoráveis do novo ajuste.

Os contratos da bailarina não deveriam divergir daqueles que foram assinados pelos italianos que dançaram no tablado do Teatro do Bairro Alto, com excepção dos pagamentos que variavam consoante o grau de excelência ou de sucesso que alcançavam em determinado momento dos seus trajectos profissionais. O registo dos salários dos bailarinos do Teatro do Bairro Alto referente ao ano de 1769 revela as diferenças dos valores ajustados com cada um dos intérpretes que viajaram até Lisboa, ilustrando assim uma situação recorrente: 52\$363 réis (Paolo Orlandi), 58\$180 réis (Peppa Olivares), 45\$380 réis (Vittoria Varrè), 21\$820 réis (Giovanni Neri); Vittorio Perini, Francesca Piroti e Francesco Pacini, que terminaram o contrato em Setembro, receberam 23\$240 réis, 17\$420 réis e 18\$400 réis, respectivamente (CTBA, f. 135v). No entanto, as remunerações mínimas dos bailarinos ultrapassavam as dos cómicos, que não iam além dos 10\$000 e 11\$000 réis mensais.

Nas *Contas do Teatro do Bairro Alto* incluem-se alguns esclarecimentos acerca das contratações efectuadas no estrangeiro. Em 1767, Peppa Olivares, Giovanni Neri e Elisabetta Contrucci foram contratados na cidade portuária de Cádiz, onde receberam parte do salário ajustado e dinheiro para a viagem até Lisboa (CTBA, ff. 26-26v). Em 1768, ano em que se prolongou a sociedade entre os empresários do Teatro do Bairro Alto e a Companhia dos Cómicos Portugueses, o actor António Jorge foi incumbido de contratar dois bailarinos e duas bailarinas «lá na Itália», obtendo uma procuração de João Gomes Varela para o efeito (ADL 24). António Jorge terá partido em Abril e, embora não haja outras informações sobre a viagem, regista-se o ajustamento de Vittorio Perini, Francesca Pirotti e Francesco Pacini, em Génova, e a sua chegada a Lisboa, em 24 de Setembro de 1768 (CTBA, ff. 254-254v).

Ainda no ano de 1768, no dia 21 de Novembro, Bruno José do Vale também recebe uma procuração passada por João Gomes Varela, dando-lhe poderes para estabelecer novas contratações em Itália:

[E]m nome dele outorgante e companhia possa o dito seu procurador e companheiro passar à Itália e nela ajustar a companhia de representação italiana a qual chamam do Saque [Sacchi], ou outra qualquer do mesmo carácter, como também os dançarinos e dançarinas que forem precisos, pelos preços, tempos e mais condições que julgar precisas, além da dita sua companhia, sendo obrigados a estarem em Génova a primeira até a segunda semana da Quaresma próxima futura, donde deve achar navio pronto para a sua partida. (ADL 25)

Imputadas à empresa teatral, as despesas das viagens permitem traçar a trajectória de Bruno José que, depois de passar uma procuração à sua mulher Joana Inácia e ao sócio Matias Ferreira da Silva, em 22 de Novembro de 1768 (ADL 26), partiu de Belém rumo a Génova²⁰⁴. Permaneceu oito dias em Génova, onde aproveitou para ver espectáculos, e prosseguiu a viagem em seges até Milão, onde também assistiu a espectáculos, e partiu para Veneza. A estadia na Serenissima prolongou-se por onze dias, deslocando-se a Treviso, onde se situa o reputado Teatro d'Onigo²⁰⁵, para assistir a espectáculos de duas companhias de ópera. Em seguida partiu para Pádua de onde regressou a Milão, passando aí o Carnaval de 1769 (CTBA, ff. 274-274v). Findas as festas, estabeleceu-se em Génova por sessenta e quatro dias e aí ajustou os três irmãos Sabbatini, o casal Pacini²⁰⁶, Auguste e dois rabecas²⁰⁷. O calendário não foi cumprido, pois Bruno José do Vale só regressou em Maio de 1769, depois de seis meses de viagens pelo Norte de Itália, e não há nenhuma notícia da contratação de uma companhia de cómicos ou cantores italianos.

Os bailarinos que dançaram no Teatro do Bairro Alto usufruíram de vários benefícios oferecidos pela empresa teatral resultantes do elevado estatuto profissional que atingiram nesta época. Além das seges para se descolarem em dias de ensaio e de

²⁰⁴ Nas *Contas do Teatro do Bairro Alto*, indica-se Outubro como mês de partida (f. 274), mas a assinatura de Bruno José do Vale consta da procuração que passou em 22 de Novembro de 1768.

²⁰⁵ Hoje chamado Teatro Comunale Mario Del Monaco.

²⁰⁶ Não é claro o processo de contratação de Gaetano e Maria Pacini, pois as cópias dos autos judiciais dizem que os bailarinos «princiaram a vencer o seu salário estipulado na escritura, fólho cinco, em oito de Fevereiro de mil setecentos e sessenta e nove, primeiro dia da Quaresma do dito ano até vinte e sete de Agosto do mesmo ano, dia da voluntária despedida dos Autores» (CTBA, f. 260v). Segundo informações sobre a contenda, os bailarinos não aprovaram a escritura feita pelo procurador António Jorge em Itália (CTBA, f. 256). Os bailarinos terão concluído o ajustamento com Bruno José do Vale, em Itália, e, apesar de terem recebido salários desde Fevereiro, só começaram a dançar no Teatro do Bairro Alto em Maio – o registo das despesas de Maio de 1769 mencionam gastos com seges para «os ensaios do dueto Pacini» e «seges que se ocuparam na primeira dança que fez o Pacini» (CTBA, f. 150 e 150v).

²⁰⁷ Francisco Escate e, talvez, outro rabequista chamado Duré. Há duas menções a Duré, mas os pagamentos não ficaram registados nas *Contas do Teatro do Bairro Alto* (f. 245 e 250).

récita, os empresários também cobriam os custos das rendas das casas e do imposto da Décima, apesar de este último benefício ter sido concedido apenas a Paolo Orlandi, Peppa Olivares, Giovanni Neri e Luigi Grazioli.

Alguns bailarinos usufruíram ainda de casas preparadas pelos empresários, que mobilavam as habitações com todos os apetrechos necessários. O rol das despesas com as casas de Auguste, do casal Pacini e dos irmãos Sabbatini – Anna, Carlo e Vincenzo – torna expressivo o elevado grau de cortesia dado aos bailarinos. Esfregaram-se e caiaram-se as casas, nas cozinhas puseram-se prateleiras, preparos de folha-de-flandres, bancos, foles, «fuzis para ferir o lume», não faltava um tacho para aquecer a água, almotolias para azeite, tesouras, facas, escumadeiras e colheres de pau; além dos fundamentais leitos, colchões, enxergões, cobertores, travesseiros e fronhas para dormir, as habitações também foram recheadas de toalhas de mesa, guardanapos, cadeiras (de pau e de palha), bancas para comer, cómodas, mesas, louças, tijelas, talheres de estanho, copos de vidro e garrafas; para a iluminação puseram-se castiçais, candeeiros, candeias, velas de cera e sebo e a limpeza não foi esquecida, tendo sido compradas pás e vassouras.

Os cuidados pessoais dos bailarinos foram atendidos e, além dos indispensáveis bispotes, adquiriram-se espelhos, bacias de mãos, uma bacia de barba com jarro. O apelido Sabbatini encontra-se associado a alguns artigos de luxo e, embora não se diferenciem os irmãos no rol das despesas, Anna talvez fosse o elemento da família mais favorecido pelos empresários, que puseram à sua disposição «louça fina, pratos grandes», «um faqueiro com colheres de prata, meia dúzia», «12 cadeiras de palha fina da moda», «louça para a mesa», «uma banca de noqueira» (CTBA, ff. 252-253v). Durante os primeiros três dias da sua estadia, todos os bailarinos foram presenteados com chocolate e doces ao almoço e os três irmãos Sabbatini tiveram direito a um camarote no Teatro da Rua dos Condes, ao conforto de seges para a deslocação e à frescura da neve (gelado), que seria apreciada nessas noites de Verão de 1769 (CTBA, f. 250v).

A lista apresentada, além de dar um pequeno contributo para o estudo do quotidiano de Setecentos, é indicativa da especial atenção concedida a intérpretes de excelência. Refiram-se outras delicadezas dos empresários como, por exemplo, as seis galinhas enviadas ao coreógrafo Orlandi quando esteve doente (f. 33v), o óleo de amêndoas doces e espermacete para tratar uma entorse de Luigi Grazioli, «o Esquice» (f. 62v), as duas peles oferecidas a Sabbatini (f. 225) e os camarins individuais,

devidamente mobilados e adornados, como o de Auguste, que tinha um cabide, duas cadeiras, um espelho e papel para forrar o gabinete (CTBA, f. 168v).

Os bailarinos, no seu conjunto, representavam um elevado custo financeiro para a empresa teatral. Damos como exemplo o assentamento das despesas com as «gentes» da casa da ópera referente a dois meses de actividade do teatro, em 1767:

2.º mês (19 de Maio a 19 de Junho)

Com cómicos	419\$600	[20 pessoas]
Arrumadores e porteiros	50\$880	[20 pessoas]
Dançarinos	381\$993	[8 pessoas]
Orquestra	364\$780	[17 instrumentistas]
Despesa extraordinária	253\$035	1.470\$288

3.º mês (19 de Junho a 19 de Julho)

Com cómicos	419\$600	
Arrumadores e porteiros	50\$880	
Dançarinos	381\$993	
Orquestra	336\$120	
Despesa extraordinária	270\$540	1.459\$133

(CTBA, f. 125)

Tendo em conta os valores absolutos, verifica-se que os cómicos absorviam a maior parte do orçamento dedicado ao pagamento de salários da mão-de-obra artística, sendo seguidos pela orquestra e, por fim, pelos bailarinos. Neste ponto, é necessário clarificar as comparações salariais, confrontando os valores com a constituição dos grupos. Os 419\$600 réis perfaziam o pagamento da companhia portuguesa, que compreendia dezasseis actores (e a mulher de Pedro António Pereira), o dramaturgo, o ensaiador e o escriturário; os «arrumadores e porteiros» designavam um grupo de vinte pessoas, que incluía diversos profissionais (nesta época, além de quatro arrumadores da plateia, três porteiros, três arrumadores e um porteiro de varanda, o alugador de camarotes e ajudante, o contra-regra e ajudante, o mestre-alfaiate, três alfaiates, um cabeleireiro e um responsável pelo guarda-roupa); o pagamento da orquestra, correspondente aos pagamentos diários que variavam consoante as necessidades dos espectáculos, distribuindo-se por cerca de dezassete músicos e mais alguns

colaboradores (comparsas, um porteiro, um alfaiate, um cobrador de bilhetes, um responsável pela iluminação); por último, o grupo de bailarinos era constituído apenas por oito elementos que, além do ordenado, auferiam de regalias diversas. Ao destacar-se a distribuição do dinheiro pelo número de indivíduos, fica patente a enorme despesa que representava a contratação dos bailarinos.

No ano de 1769, em período homólogo, os empresários despenderam 536\$360 réis com os cómicos e 482\$600 réis com os bailarinos, mas a partir de Agosto, mês em que os Sabbatini, Auguste e dois rabequistas ingressaram na companhia, as quantias aumentaram e, no final do ano, os empresários pagaram um total de 3.139\$219 réis à companhia portuguesa e 3.671\$249 réis aos bailarinos. Ao aumento das despesas com os intérpretes, somam-se as despesas da viagem de Bruno José a Itália e mais quatro réis, incluídos por João Gomes Varela nas *Contas do Teatro do Bairro Alto*, em que se descrevem as despesas com os bailarinos italianos e os dois rabecas (transportes vários, preparação das habitações) e as custas do processo judicial desencadeado pelo casal Pacini. Feitas as contas, o empresário indica 19.009\$758 réis de despesas ao longo da temporada de 1769-1770, uma quantia excessiva que redundou na perda de 3.031\$758 réis – o maior prejuízo da empresa teatral desde a sua fundação. O descalabro irá espoletar as dúvidas de Matias Ferreira da Silva acerca da contabilidade orientada por Varela e conduzirá à contenda entre os empresários nos tribunais do cível de Lisboa.

Concluindo, consideramos que a contratação dos cobiçados bailarinos italianos foi, em grande parte, responsável pelo prejuízo, em 1769, da Casa da Ópera do Bairro Alto, incapaz de sustentar tamanhos luxos.

PARTE IV – O TEATRO DO BAIRRO ALTO E A MÁQUINA DO PODER

IV.1. A nobilitação do Teatro do Bairro Alto

A estratégia comercial traçada por João Gomes Varela, Bruno José do Vale e Francisco Luís não se cingiu às apresentações regulares dos bailarinos italianos e das cantoras no palco da Casa da Ópera do Bairro Alto. Aquele que os empresários denominaram o «tempo dos italianos» terá sido um momento decisivo para «nobilitar» o espaço teatral, um projecto que precisou dos cabedais de Matias Ferreira da Silva e de António José Gomes, os sócios que foram convidados a investir num negócio ambicioso²⁰⁸.

O «tempo dos italianos», que correspondeu ao período em que a companhia lírica italiana residiu na Rua da Rosa, entre 5 de Julho de 1765 e 5 de Julho de 1766, se não foi planeado em estreita colaboração com os funcionários dos teatros régios, recebeu, certamente, o apoio do rei, que «cedeu» os artistas da Corte ao teatro público. Os cantores italianos interpretaram pelo menos três obras do libretista italiano Metastasio, autor dos «drammi per musica» que foram musicados pelo compositor da casa real, o napolitano David Perez. Além de Perez, que chegou a ensaiar algumas das óperas, acrescente-se a participação de Andrea Alberti, *il Tedeschino*, mestre de dança do rei, que ensaiou algumas danças. Ambos tiveram direito a camarotes de graça (CTBA, f. 15v).

O elenco italiano permitiu que a Casa da Ópera do Bairro Alto competisse com o Teatro da Rua dos Condes, um dos mais relevantes espaços públicos da época que esteve, na sua origem, associado aos espectáculos operáticos, aos intérpretes italianos e à aristocracia. Mas a escolha dos cantores líricos, do compositor da corte e do autor mais famoso de Setecentos foi, por certo, planeada e executada como uma tática comercial mais ambiciosa do que a competição com o teatro vizinho. Lembramos a extraordinária difusão da libretística metastasiana nos teatros régios europeus, incluindo os portugueses, como elucida Maria João Almeida: «Durante quatro anos até ao

²⁰⁸ Cf. Parte II.4. A «época dos italianos» (5 de Julho de 1765 a 5 de Julho de 1766).

terramoto, dominou nestes teatros [régios] o “dramma serio per musica”, sendo o único a ocupar a cena da Casa da Ópera [do Tejo]. Cerca de setenta por cento dos libretos executados eram composições de Pietro Metastasio» (2007a, p. 141). Conhecendo o repertório dos teatros régios, João Gomes Varela transferiu-o para a sala de espectáculos da Rua da Rosa com a finalidade de convidar o rei D. José I e a nobreza da corte ao seu espaço teatral²⁰⁹. O empresário não escondia os seus desígnios. Na folha de rosto do folheto de *Zenobia*, manifesta-se o desejo de celebrar o aniversário do Príncipe da Beira, o príncipe D. José, e na dedicatória, subscrita por «João Gomes Varela, por parte também dos seus companheiros», apelava-se à atenção do monarca e da Corte para «um novo e extraordinário esplendor», digno da protecção do monarca:

A Nobreza (segundo Demóstenes) se divide em tantas estrelas, que servem de ornato à coroa dos monarcas. Esta, desde o princípio do meu teatro, tem ilustrado com a sua protecção a tenuidade daqueles espectáculos, que, à correspondência mais do tempo que das minhas forças, me empenhei a dar-lhes. Surpreendida agora por um novo e extraordinário esplendor, submetida às estimações do mesmo e interessada na glória dos espectáculos, deposita, com a humildade mais devota do seu espírito, no coração de V. R. A., com a virtuosa Zenóbia, todas aquelas obras, que daqui em diante se houverem de representar no meu venturoso teatro.

A verdade é que em 1765, D. José I se deslocou ao Bairro Alto nos dias 8 de Setembro, 3 de Novembro e 24 de Dezembro e, em 1766, assistiu aos espectáculos de 20 de Abril e de 8 e 16 de Junho²¹⁰. Nesses dias, cortinas e sanefas de veludo, adornadas de galões, distinguiam os camarotes reais, cujo aparato era montado por oficiais e aprendizes durante o dia e desmontados à noite, havendo lugar para o pagamento do almoço, do jantar e da ceia dos operários. No dia 8 de Setembro de 1767, a orquestra do Teatro do Bairro Alto assinalou a solenidade da presença real com a introdução de dois tambores na orquestra (CTBA, f. 74) e a iluminação do espaço foi intensificada (CTBA, f. 71), não se sabendo ao certo qual o espectáculo que esteve em cena nesse dia, talvez

²⁰⁹ Também os *drammi giocosi per musica* de Goldoni foram representados no teatro de corte, onde houve um aumento significativo das produções de óperas cómicas nos anos pós-terramoto. A sua transição para o teatro público é considerada por Maria João Almeida uma estratégia comercial, estando o «sucesso garantido porque os altos funcionários, a nobreza e a própria família real frequentavam as salas públicas» (Almeida, 2007a, p. 216).

²¹⁰ As datas são conhecidas através dos róis das despesas do armador da Casa Real, Pedro Alexandrino Nunes, que armava os camarotes reais em espaços dedicados aos divertimentos públicos, como procissões, touradas e óperas, além de outras armações instaladas em espaços privados da família real, tais como camas (ANTT, CR, caixas 3096 e 3097).

Aspásia na Síria ou *O sábio em seu retiro* (CTBA, ff. 70-71). Em 1768, o rei continuou a frequentar o teatro, onde assistiu às récitas de 11 e 25 de Outubro e, no dia 8 de Dezembro, compareceu ao *Tartufo* de Molière, acompanhado da rainha. Em 1769, foi pelo menos quatro vezes ao Teatro do Bairro Alto – nos dias 24 de Maio, 24 de Agosto, 10 de Setembro e 15 de Outubro –, e ainda há registo de ter apreciado as habilidades dos bolantins na Primavera desse ano (CTBA, f. 141). Em 1770, manteve-se o número de quatro visitas, mas, a partir de 1771, ano em que o Teatro do Bairro Alto passou a acolher em exclusividade textos traduzidos para a língua portuguesa, o monarca passou a frequentar unicamente o espaço dedicado à ópera italiana – o Teatro da Rua dos Condes. A ausência foi interrompida apenas no primeiro dia do ano de 1774.

Ao longo dos anos sessenta do século XVIII, o Teatro da Rua dos Condes continuou a ser o espaço preferencial da Corte, tendo recebido sessenta e seis visitas de D. José I. No entanto, o administrador do Teatro Bairro Alto obteve o prestígio pretendido ao receber o soberano na sua casa, uma presença que elevava, simbolicamente, o espaço à dignidade real. O «nobre Teatro do Bairro Alto», como se escreveu nos folhetos publicados em 1765, recebeu cortesãos e membros da aristocracia, como o conde de São Paio, D. Domingos de Portugal, o Marquês do Lavradio e o conde de Vale dos Reis (CTBA, ff. 238-238v).

A compreensão da estratégia comercial conduzida pelos empresários do Teatro do Bairro Alto ficaria incompleta se não incluíssemos a dedicatória aos «Excelentíssimas senhoras, nobilíssimos cavalheiros e respeitáveis comerciantes», publicada no folheto de *Didone*. Com o devido respeito, Varela oferece os suspiros de Dido, considerando-se venturoso se a desamparada princesa «achasse um asilo no coração dos seus protectores nas régias margens do Tejo» e se a companhia teatral achasse igual generosidade e amparo por parte do respeitável público: «Venturoso eu, se a singular benignidade de vossas excelências se dignasse patrocinar a minha companhia, a qual unida aos meus votos, com a mais profunda humildade de um respeitoso obséquio, implora a generosidade dos corações de vossas excelências esta suspirada mercê [...]»²¹¹. Em retrospectiva, as palavras grafadas em 1765 podem ser lidas como prenúncio do destino dos teatros portugueses, que receberão o patrocínio dos ditos homens de negócios

²¹¹ *Didone*. Drame per musica. Da rappresentarsi nel nobil Teatro del Bariro Alto di Lisbona, La State dell'anno 1765. Dedicata all' Ecc.me Dame e Cavallieri Della Capitale sudetta, E agli rispettabilissimi commercianti. S.l., s.i.

homenageados por Varela: em 1771, assumem o financiamento e a direcção dos teatros públicos de Lisboa – da Rua dos Condes, do Bairro Alto e da Graça – e, em 1793, fundam o Teatro de São Carlos. O gesto visionário associa-se à perspicácia empresarial, que terá captado as alterações políticas em curso. É importante lembrar que, durante a governação de Pombal, os homens de negócio formaram um «grupo perfeitamente demarcado, usufruindo de uma posição privilegiada na sociedade portuguesa» (Pedreira, 1996, p. 357). Próximos do círculo de poder, os comerciantes de grosso trato viram a sua profissão nobilitada e legitimada por alvará régio de 30 de Agosto de 1770, um reconhecimento que consolidará a formação de uma elite²¹².

Ao convidar os homens de negócio para a Casa da Ópera do Bairro Alto, Varela oferecia-lhes um programa de espectáculos semelhante ao dos teatros régios e um espaço privilegiado de convívio com a aristocracia de Corte. Estes momentos eram, segundo Maria Alexandre Lousada, pouco habituais e as idas aos teatros públicos foram das poucas sociabilidades públicas a integrar os hábitos da aristocracia: «[A]s sociabilidades da grande nobreza eram sobretudo privadas e bastante exclusivas, isto é, desenrolavam-se preferencialmente no palácio ou na residência de veraneio» (1995, p. 273).

A estratégia comercial de João Gomes Varela, que procurava atrair as elites para o Teatro do Bairro Alto, talvez tenha servido os interesses de espectadores que obtinham o prazer estético e o divertimento associado às vantagens, mais pragmáticas, do convívio social e consequente exibição do prestígio. Convocamos a exigência do conde de Soure, João da Costa e Sousa Carvalho Patalim, que no contrato de arrendamento deixou como exigência «um camarote junto à boca do teatro para todos os dias de ópera, ou qualquer divertimento que houver na dita casa, sem dele pagar coisa alguma, e dar-me a chave dele, e sua serventia separada» e determinava, ainda, que o «camarote não há de ter menos comprimento que o que tem o Marquês de Louriçal na Rua dos Condes» (ADL 1). A dimensão do camarote, assim como a possibilidade de controlar

²¹² Cf. Jorge Miguel Pedreira (1992), «Os negociantes de Lisboa na segunda metade do século XVIII», *Análise Social*, vol. XXVII, n.ºs 116-117, 2.º e 3.º, pp. 410-417. Segundo o autor, distinção entre os comerciantes de grosso trato e de venda a retalho já existia, mas a inauguração da Junta do Comércio vem vincar esta diferenciação social entre negociante e mercador. Os homens de negócio matriculados na Junta usufruíam de privilégios fiscais e de um estatuto distinto do comerciante a retalho, sendo definidos pela sua qualidade na carta de lei de 30 de Agosto de 1770, que procura eliminar «o absurdo de se atrever qualquer indivíduo ignorante, e abjecto a denominar-se a si Homem de Negócio, não só sem ter aprendido os princípios da probidade, da boa-fé, e do cálculo mercantil, mas muitas vezes até sem saber ler nem escrever; irrogando assim ignominia e prejuízo a tão proveitosa e nobre profissão» (*apud* Pedreira, 1992, p. 413).

um espaço semi-privado (particular, mas agregado ao espaço de visibilidade pública) eram interpretadas como sinal de poder e notoriedade. O espaço teatral associava a dimensão lúdica à utilitária. Constatando o pragmatismo que presidia às reuniões sociais proporcionadas pelo teatro, assegurar a presença do soberano foi uma estratégia fulcral para transformar o teatro num local de encontro entre a primeira nobreza do reino e os comerciantes, que conquistavam visibilidade social. Alguns deles já conduziam nessa época os grandes negócios monopolistas cedidos pela Coroa.

IV.2. O *Tartufo* do marquês de Pombal

No dia 8 de Dezembro de 1768, instalou-se o escândalo na Casa da Ópera do Bairro Alto. Não foi motivado por bailarinas em fúria nem por maestros irascíveis. A cena foi literalmente preparada pelo ministro de Estado, Sebastião José de Carvalho e Melo, mais conhecido por Marquês de Pombal, que, nesse ano, ainda usava o título de conde de Oeiras. Estreava-se o *Tartufo, ou o Hipócrita* de Molière²¹³ e Pedro António Pereira interpretava Tartufo, mas, para surpresa da audiência, o actor entrou em cena com uma indumentária pouco adequada aos palcos, pois envergava o hábito dos jesuítas. O conde de Scarnafis, ministro plenipotenciário do rei de Sardenha, espectador do espectáculo e do acontecimento, escreveu no dia 13 de Dezembro:

Le 8 du courant leurs majestés très fidèles, l'enfant D. Pietro et les infantes ont assisté à la première représentation que les comédiens portugais ont donné du *Tartuffe*, traduit en langue portugaise avec cette différence de l'original: que Tartuffe était exactement habillé en jésuite, que dans le courant de la pièce il est très expressément question des pères de la Compagnie. (AST)

A carta, que foi expedida em código e decifrada em Turim, dá testemunho das reacções do público:

Je suis assuré que la reine y a été à cœur. Cependant, comme le comte d'Oeiras avait probablement persuadé au roi qu'il était convenable qu'il y allait elle ne put faire à moins que de l'y accompagner et d'y mener les infantes, pour ne pas donner à cette pièce une désapprobation tacite.

Cette représentation a non seulement surpris ceux du pays, mais aussi les étrangers qui n'ont pu se refuser à la réflexion qu'en faisant paraître ce habillement sur le théâtre on a

²¹³ Cf. Parte II.6. A temporada de 1768-1769: a representação de *Tartufo* de Molière.

exposé à la risée du public l'habillement (à peu de chose près) d'une grande partie de nos ordres religieux.

Malgré cela, tous les portugais de crainte d'être soupçonnés de partialité s'empressent d'aller à ce spectacle. (*idem, ibidem*)

E como se não bastasse serem expostos os vícios dos membros da Companhia de Jesus numa representação teatral, ainda no mesmo ano saiu da oficina de José da Silva Nazaré a respectiva tradução de Manuel de Sousa, que justificou a publicação da comédia por esta ter aparecido «nas mãos de alguns sujeitos com algumas emendas, sem estas serem a rogo nosso, nem moldarem com o nosso gosto, quisemos, em obséquio da verdade, pô-la a público tal qual nós a escrevemos» (1768, p. III). Na sua advertência, o tradutor desfez as ambiguidades e corrigiu as alterações que terão circulado na época, esclarecendo, também, as «mudanças de contexto» incluídas na tradução, que «não desfiguraram a substância, antes dão maior viveza ao retrato» (*idem*, p. IV). Apesar de o hábito inaciano envergado por Pedro António não deixar dúvidas na relação entre a sátira e os jesuítas, Manuel de Sousa escreve para um público leitor mais alargado, que também deveria ser prevenido sobre as influências nefastas dos «estragadores da moral», fontes do mal que grassava na sociedade portuguesa:

E como os primeiros estragadores da moral foram aqueles perversos, (só bem conhecidos quando desterrados, porque só então se desabafaram os ânimos que eles tinham sufocados) faz a primeira personagem um membro daquela companhia, porque nos pareceu bem que aqueles que imitam nas máximas e manhas ruins vejam de que fontes beberam tão maus costumes, e nos seus autores zombada a fraude, os momos, e hipocrisia, e comecem a saborear-se os seus frutos, e a provar d'antemão o merecido castigo, que seus mestres já experimentaram. (*idem, ibidem*)

Tanto o espectáculo como a publicação do texto, que saiu do prelo com a indicação do local de representação, se inserem numa política bem conhecida do ministro de D. José I, que conduziu uma campanha cerrada contra os jesuítas, detentores de universidades e confessores do rei ao longo de quase três décadas. O confronto, que começou no Brasil, onde a ordem desfrutava de grande poder, culminou com a expulsão dos jesuítas do Paço, em 1757, e do reino, em 1759. Mas a política de perseguição não terminou com o desterro. Pombal continuou as suas lutas nos bastidores da diplomacia, onde, com mais governantes europeus, se digladiava com a Santa Sé. Finalmente, em 21 de Julho de 1773, o papa Clemente XIV suprimiu a companhia por meio da Bula

Dominus ac Redemptor. Todo processo político foi travado em várias frentes e desdobrou-se em várias dimensões, desde a especulação teórica à execução física. Teoricamente, os males propagados pelos jesuítas foram explanados na obra da autoria José Seabra da Silva, publicada em 1767-1768, na oficina de Miguel Manescal da Costa, com o elucidativo título: *Dedução cronológica, e analítica. Parte primeira, na qual se manifestam pela sucessiva série de cada um dos reinados da monarquia portuguesa, que decorreram desde o governo do senhor rei D. João III até o presente, os horrorosos estragos, que a companhia denominada de Jesus fez em Portugal, e todos seus domínios, por um plano, e sistema por ela inalteravelmente seguido desde que entrou neste reino, até que foi dele proscrita, e expulsa pela justa, sábia, e providente lei de 3 de setembro de 1759 / dada à luz pelo doutor José de Seabra da Silva, desembargador da Casa da Suplicação, e procurador da Coroa de sua majestade*. Na prática, a perseguição dos jesuítas incluiu fugas, prisões e a execução pública do padre Malagrida no auto da fé de 21 de Setembro de 1761.

Tendo em conta as relações entre a longa campanha política contra a Companhia de Jesus e a figura do Marquês de Pombal, é possível considerar a récita do dia 8 de Dezembro de 1768 como mais uma manobra de Sebastião José de Carvalho e Melo, que transformou o divertimento teatral num instrumento de propaganda ao serviço dos seus desígnios políticos. A presença da família real terá sido planeada pelo ministro de forma a legitimar o ataque contra os jesuítas num espaço público, frequentado pela comunidade nacional e internacional. À surpresa momentânea dos espectadores, sucedeu o temor, sentimento que terá contribuído, na opinião do diplomata, para o sucesso do espectáculo junto ao público português.

Como elucida Marie-Noëlle Ciccía, «[l]e message est clair: la pièce devient non seulement un pamphlet de plus contre les jésuites et les *Jacobeus* mais aussi une menace pour leurs éventuels disciples» (2003, p. 203). O seu estudo situa a famigerada representação de *Tartufo* no Teatro do Bairro Alto num contexto editorial mais vasto ao associar o episódio à divulgação do dramaturgo francês nos palcos e nos prelos portugueses (2003, pp. 169-286). Segundo a autora, a obra de Molière foi lida durante o reinado de D. João V por um número restrito de letrados, sendo mencionada em alguns textos críticos de José Barbosa, de D. Francisco Xavier de Menezes, conde da Ericeira, e de Francisco José Freire, futuro membro da Arcádia Lusitana, sob o pseudónimo de Cândido Lusitano, mas, quando Pombal toma as rédeas do poder, «Molière n'est encore ni traduit ni joué au Portugal, à l'exception de la représentation de *L'étourdi* ou le

contretemps à l'ambassade du comte de Tarouca, au congrès d'Utrecht en 1713, et de la traduction de *Georges Dandin* em 1737» (*idem*, p. 196). Em contraste flagrante com a época anterior, o período pombalino coincide com a extraordinária difusão de Molière em Portugal, altura em que as suas comédias passam a ser traduzidas, publicadas e representadas.

A proposta de Ciccía vai mais longe quando defende a existência de um plano concebido por Sebastião José de Carvalho e Melo, que se terá apoiado num número restrito de homens da confiança que possibilitaram a introdução dos textos de Molière: os árcades Manuel de Sousa e Manuel de Figueiredo, seus tradutores e admiradores (*idem*, pp. 212-214), o tipógrafo José da Silva Nazaré, que publicou *Tartufo ou O hipócrita* (1768), *O peão fidalgo*, *O casamento por força*, *O amor médico* (1769), *Os amantes zelosos*, *As preciosas ridículas* e *O amor pintor* (1771), e, na Real Mesa Censória, instituição decisiva à divulgação de qualquer autor, António Pereira de Figueiredo e frei Joaquim de Sant'Ana foram os deputados que assinaram a maioria das decisões favoráveis a Molière e, também, a Goldoni (*idem*, p. 213). O *puzzle* não estaria completo sem a menção à instituição teatral que pôs em cena o maior número comédias do dramaturgo francês – o Teatro do Bairro Alto. Marie Noëlle Ciccía não só destaca o espaço teatral, como relaciona João Gomes Varela à promoção de Molière:

Cette hypothèse me paraît d'autant plus fondée que Varela est un homme d'affaires tel que les apprécie Pombal. Il est issu de la bourgeoisie et semble posséder des qualités d'entrepreneur audacieux. Gravite-t-il autour du ministre, au sein du petit groupe au service de Molière? Là encore, la coïncidence des dates m'incite à le croire. À son départ en 1770, le théâtre du Bairro Alto ne jouera plus de théâtre déclamé et Molière est représenté une dernière fois sur les planches du théâtre de la Rua dos Condes, avant une longue période de silence. (*idem*, p. 215)

Apesar de não haver provas que fundamentem o apreço do ministro por Varela, havia ligações próximas tecidas pelo próprio empresário que, em 1770, convidou o conde de Oeiras, filho de Sebastião José de Carvalho e Melo, para padrinho de baptismo da sua filha Ana e, em 1777, para padrinho de casamento da filha Vitória Joaquina²¹⁴. As pesquisas efectuadas também clarificam algumas das informações recolhidas pela

²¹⁴ As relações entre os padrinhos dos filhos, filhas e mesmo netos de Varela e a fidalguia, patrocinadora dos seus empreendimentos, foram reveladas na comunicação intitulada «A fidalguia à varanda», apresentada por José Camões e Bruno Henriques no Colóquio Internacional *A diplomacia e a aristocracia como promotores da música e do teatro no antigo regime*. Centro de Estudos Musicais Setecentistas de Portugal / Divino Sospiro Queluz, 1-3 de Julho.

investigadora francesa em 2003. Na verdade, o teatro declamado mantém-se no repertório do Teatro do Bairro Alto até 1775, assim como Molière, havendo pelo menos um requerimento, com data de 17 de Novembro de 1774, dos directores dos teatros públicos desta corte que «pretendem fazer representar, no Teatro do Bairro Alto, as comédias novas inclusas, intituladas *A virtude protegida* e *O homem prudente*, ambas do doutor Carlos Goldoni, e outra intitulada *O insociável*, de Molière, e como o não podem fazer sem licença de vossa majestade, pedem a vossa majestade lhe faça mercê conceder a licença que pedem» (Cf. Apêndice 1). O pedido receberá parecer favorável em 22 de Dezembro, sendo obtida a licença de representação requerida (Cf. Apêndice 1). No entanto, a convicção da investigadora parece-nos da maior pertinência, pois, sem dúvida, o palco do Bairro Alto foi decisivo para a introdução de Molière em Portugal, tendo tido o necessário apoio da instituição censória.

Recapitulando os dados sobre o repertório do Teatro do Bairro Alto na segunda metade do século XVIII, é notória a presença da dramaturgia de Molière ao longo dos anos: *Astúcias de Escapim* (1767 e 1770), *O doente imaginário* (1767 e 1769), *Tartufo* (1768 e 1769), *Escola de mulheres* (1769), *O avaro* (1769), *O peão fidalgo* (1769), *O insociável* (1774). Mas o teatro do palácio do conde de Soure não foi o único a receber o autor e, em 1769, terá subido ao palco do Teatro da Rua dos Condes *O casamento por força* com tradução de António Duarte Serpa (Lisboa, na oficina de José da Silva Nazaré, 1769).

Partilhamos a convicção de Marie-Nöele Ciccia quando defende o interesse de Pombal na reabilitação do teatro nacional, que se irá repercutir na fundação da Sociedade para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte, tutelada pelo seu filho, D. Henrique. O Teatro do Bairro Alto terá sido o palco privilegiado de uma dramaturgia que educava e corrigia comportamentos, ou seja, que tinha por finalidade a educação cívica dos cidadãos. O espaço da Rua da Rosa, que acolheu grupos sociais diversificados, formava um microcosmo da sociedade da época, que formaria o público-alvo de Sebastião José de Carvalho e Melo. A afirmação é sustentável, pois conseguimos identificar alguns dos espectadores que frequentaram o Teatro do Bairro Alto através da leitura das listas de devedores, registadas nas *Contas do Teatro do Bairro Alto* e nas *Contas dos Teatros Públicos da Corte*, e das cartas de Sulpice Gaubier.

Mediante a leitura da informação disponível, podemos agrupar os espectadores consoante o reconhecimento dos títulos nobiliárquicos, das patentes e dos cargos que

vêm mencionados²¹⁵. Os aristocratas que assistiram a espectáculos do Teatro do Bairro Alto ao longo da década de sessenta foram: o marquês da Fronteira «Velho», o marquês de Minas, o conde da Cunha, o conde da Vidigueira, o conde de Vale dos Reis, o conde e a condessa de Vila Nova, Dom António de Melo, Dom António «Flor de Murta», Dom Brás da Silveira, Dom Domingos de Portugal, Dom Francisco de Brayner, Dom Marcos (irmão do conde de São Vicente), Dom Manuel, Dom Nuno, o morgado de Oliveira, o marquês de Lavradio e o «ilustríssimo senhor João da Costa Ataíde», cuja forma de tratamento indicia o exercício de altas funções (CTBA, f. 332). O conde D. Henrique também consta da lista de devedores. Através das cartas de Sulpice Gaubier sabe-se que a marquesa de Pombal alugava um camarote no Teatro do Bairro Alto e que frequentou o teatro no Carnaval de 1771, acompanhada pela filha, a condessa de São Payo (ou Sampaio), e por um grupo de aristocratas (o conde e a condessa de Soure, o conde de São Lourenço) e também por um homem de confiança da família, o próprio oficial Sulpice de Gaubier²¹⁶. Em Setembro de 1772, o duque de Cadaval, o embaixador de Espanha e, mais uma vez, o morgado de Oliveira ficaram registados no mapa dos devedores (CTPC, caderno n.º 96).

Embora nem sempre se inscrevam os nomes, reconhecem-se cargos de funcionários da casa real e da administração do reino nas listas de devedores – o estribeiro-mor, o secretário de guerra, o corregedor do bairro de Remolares –, e alguns nomes podem ser identificados, tais como José Vicente e João Cruz (guardar-mor), Guilherme Baptista Garvo (juiz do Crime do Bairro da Mouraria e Andaluz e inspector do Teatro da Rua dos Condes)²¹⁷, Estevão Pinto de Morais (tesoureiro da casa real), Joaquim Miguel Lopes de Lavre (conselheiro do Conselho Ultramarino) e João de Sousa Mexia (talvez o mesmo indivíduo que foi nomeado estribeiro-menor por alvará régio de 1752). Quando mencionadas as patentes, podemos identificar os seguintes militares: general Demy, cadete Peniche, cadete Jance, capitão Favela, capitão

²¹⁵ Não sendo uma lista de subscritores da Casa da Ópera do Bairro Alto, ficam ausentes os nomes dos espectadores que pagavam atempadamente os seus bilhetes. Apesar de serem, nesse aspecto, insuficientes, os dados coligidos constituem uma amostra significativa dos espectadores que frequentavam o teatro e dos grupos socio-económicos a que pertenciam.

²¹⁶ De acordo com as memórias de Giuseppe Gorani, Sulpice Gaubier de Barrault «fora admitido ao serviço de Portugal na qualidade de major da guarnição em Lisboa, onde se anunciara na qualidade de militar e de poeta»; foi encarcerado e amnistiado, tendo conservado o título de major com a condição de servir o ministro como espião e delator, chegando a denunciar Gorani. Giuseppe Gorani, *Portugal. A corte e o país nos anos de 1765 a 1767*. Tradução, prefácio e notas de Castelo-Branco Chaves. Lisboa: Lisóptima Edições, 1989, pp. 200-201.

²¹⁷ No dia 29 de Dezembro de 1770, na sua casa, situada na Rua dos Anjos, foi assinada uma escritura (ADL 31).

Esmerche, capitão Di, o sargento-mor da Índia Joaquim Manuel, Paradis e o seu filho («filho do Paradis, cadete») e o capitão Manuel de Sousa, o tradutor de Molière. Os estrangeiros que frequentaram a casa da ópera tinham diversas profissões: além dos militares, havia diplomatas, como o cônsul da Dinamarca, e, ainda, homens de negócios, como Francisco Joaquim Jarchau, hamburguês²¹⁸. Não raras vezes, os bailarinos, actores e colaboradores da casa encontravam-se entre a assistência: Luigi Berardi, Innocenzo Trabattoni, Campanella, Antonio Ribaltone, os cantores italianos Francesco Perilla e Gaetano Guilici e os cómicos da companhia portuguesa António Lourenço, António Jorge, Teresa, o copista e ensaiador Manuel José Neves foram espectadores. Os empresários Bruno José do Vale, Matias Ferreira da Silva e António José Gomes também assistiam aos espectáculos, assim como o carpinteiro e o funileiro da casa. Jacomo Felipe Brizio (cunhado de Henrique Quintanilha, o filho do empresário teatral Agostinho da Silva) também assistiu a espectáculos do Bairro Alto. Monsenhor Octaviano Acciaioli, arrendatário de casas que pertenciam aos proprietários do teatro, e o letrado Corte Real, morador no pátio do conde de Soure, eram vizinhos e frequentadores do teatro.

Reunimos, por fim, uma pequena multidão de nomes de frequentadores da Casa da Ópera do Bairro que pertenceriam, certamente, a categorias socioprofissionais muito diversas: António Baptista Ancora, José Andrade Corvo, Rodrigo Ximenes, Francisco Luís da Cunha, Francisco Pereira Leite, João António Borges, Alexandre de Barros, João Lopes da Silveira, João Pedro de Mendonça, João Pedro Soares, José Bernardes da Cunha, Alberto José, Dr. Teotónio, António Tomás, António Rufino, Bezerra, Cocominho, Francisco Gonçalves, Gonçalo José, Joaquim José dos Santos, José Francisco, Luís Leite, Mouros, Pedro Caetano, Rebelo, Milhor, Mosil, José António Granie, Duarte Porochen, Vevarely, Periclo, Pery, Borchers, Gavazzi. Destaca-se, ainda, a presença de três membros do clero – o abade Matuzi, o padre Manuel de Jesus e o padre Félix – e de duas mulheres, uma chamada Rosa Bernarda e outra, provavelmente, francesa, tratada por Madame Ferrare.

Constata-se que o repertório do Teatro do Bairro Alto era apreciado por um público eclético, constituído por indivíduos pertencentes a categorias sociais e profissionais distintas. A diversidade, imposta por nascimento ou por ocupação, levaria

²¹⁸ Identificado como Francisco Joaquim Jarchau, homem de negócio hamburguês, morador no Salitre, tendo assinado, em 1 de Fevereiro de 1765, a escritura de constituição de sociedade com Tedeschini e Francisco Xavier Vargo e Jarchau (14.º Cartório Notarial de Lisboa, cx. 7, liv. 31, fl. 68).

os habitantes de Lisboa a dispersarem-se por múltiplos espaços de encontro e sociabilidade. Contudo, e ao contrário dos divertimentos de corte e das assembleias privadas, o acontecimento teatral permitia que aristocratas, militares, homens de negócio, funcionários da casa real e artistas partilhassem um espaço comum.

Presume-se que o ministro Sebastião José de Carvalho e Melo tenha ponderado o Teatro do Bairro Alto como local propício à propaganda política, já que o espaço acolhia, como dizíamos, um microcosmo do tecido social, onde se reuniam os representantes dos vários grupos que formavam a população de Lisboa, capital do país e de um império, comercial e político, que se estendia de África às Américas²¹⁹.

IV.3. A máquina censória e o repertório do Teatro do Bairro Alto

IV.3.1. A Real Mesa Censória

A Real Mesa Censória desempenhava um papel decisivo nos rumos da actividade teatral, como demonstra o estudo de Laureano Carreira, *O teatro e a censura em Portugal na segunda metade do século XVIII*²²⁰. A Casa da Ópera do Bairro Alto, tal como as outras salas de espectáculo em Portugal, só punha em cena os textos aprovados pelos deputados da Mesa, sendo a acção dos censores determinante na selecção do repertório teatral setecentista. As relações entre censura e repertório, os censores e os dramaturgos permitidos na casa da ópera estarão em foco neste capítulo, que tem por finalidade compreender ou dar uma coerência às avaliações do órgão censório, averiguando critérios e princípios orientadores.

Criada por alvará de 5 de Abril de 1768, a Real Mesa Censória centralizou as funções de censura e fiscalização das publicações nacionais e estrangeiras, encargos que

²¹⁹ A historiografia destaca a centralidade de Lisboa, onde se concentravam os serviços administrativos, a indústria artesanal e manufactureira, o grande e pequeno comércio. Segundo Mafalda Cunha e Nuno Monteiro, a partir do final da Guerra da Restauração, «por volta de 1670, todos os titulares e a esmagadora maioria dos senhores de terras e demais primeira nobreza residiam em Lisboa» (Mafalda Soares da Cunha, e Nuno Gonçalo Monteiro (2011), «As grandes casas», in José Mattoso (dir.), Nuno Gonçalo Monteiro (coord.) *História da vida privada em Portugal. Idade Moderna*. [Lisboa]: Círculo de Leitores e Temas e Debates, pp. 202-243.). Num estudo baseado na análise e sistematização dos dados extraídos do imposto da Décima, Borges de Macedo contabiliza 9951 artífices ou industriais, discriminando 25 agrupamentos (tais como trabalho de couro, madeira, vestuário), que abrangem 220 profissões diferentes (pp. 90-92); os comerciantes totalizam 4818 (pp. 101-103) e os profissionais liberais, que incluem músicos, médicos, advogados, 1232 (pp. 104-105). São ainda discriminadas as actividades ligadas aos transportes fluviais e terrestres, ocupadas por 1587 profissionais (pp. 107-108), e ao funcionalismo. O funcionalismo, esclarece o historiador, só podia formar um agregado social em Lisboa, onde se concentravam as instituições da administração do Estado e da Casa Real, órgãos com acção fiscalizadora que empregavam 1799 funcionários (pp. 108-109). A estes números, adicionava-se uma quantidade impressionante de criados que serviam nas casas de Lisboa e que somavam 5413 indivíduos (p. 87). (Jorge Borges de Macedo (1982 [1963]), *Problemas de história da indústria portuguesa no século XVIII*. Lisboa: Editorial Quercus).

²²⁰ Laureano Carreira.1988. *O teatro e a censura em Portugal na segunda metade do século XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

estavam, até então, distribuídos por três entidades: o Tribunal do Santo Ofício, o Desembargo do Paço e o Clero Ordinário. A fundação do novo organismo tinha, por um lado, o objectivo pragmático de assegurar uma acção mais rigorosa e eficaz da máquina censória e, por outro, a finalidade de adequar os critérios censórios a um novo pensamento político. Os fundamentos de ordem ideológica devem ler-se, segundo Maria Adelaide Salvador Marques, na segunda parte da já citada *Dedução cronológica e analítica*, obra concebida, segundo a historiadora, pelo próprio marquês de Pombal, muito embora o redactor oficial fosse o procurador da Coroa, José Seabra da Silva (1963, p. 13). No resumo de Salvador Marques, a *Dedução* está dividida em duas partes, consistindo a primeira em acusações aos jesuítas; a segunda parte teoriza e defende o despotismo esclarecido, demonstrando-se a autoridade suprema do poder temporal, simbolizado na figura do rei, sobre o governo das coisas humanas e dos assuntos terrenos. A argumentação desenvolve-se de forma a legitimar a submissão dos escritos da Igreja, inclusive os emanados da cúria romana, à censura da Coroa.

A laicização da censura foi reforçada através da organização dos vinte deputados da Real Mesa Censória, que se dividiam em laicos, seleccionados, sobretudo, entre o funcionalismo judicial, e religiosos pertencentes a dez ordens religiosas diferentes. Na análise de Salvador Marques, a distribuição só aparentemente era equilibrada, sendo necessário reparar

no facto de que a Censura estava dividida igualmente por dez religiosos e dez funcionários da Coroa, dependentes do Estado e a ele obedientes; que os dez religiosos foram escolhidos pelas várias Ordens, sem preponderância numérica de nenhuma delas, o que os tornaria não só mais dependentes do Estado, como as suas decisões mais equilibradas e estáveis em questões religiosas [...]. (1963, p.27)

Além disso, verifica-se que «os deputados ordinários eram quatro religiosos e seis laicos, enquanto os deputados extraordinários eram quatro laicos e seis religiosos», uma divisão aparentemente imparcial, mas que dava o maior número de votos aos funcionários do Estado, já que os seis deputados ordinários laicos eram os que habitualmente exerciam as funções de censores, recorrendo-se raras vezes aos extraordinários (Salvador, 1963, pp. 26-28). A fundação da Real Mesa Censória assegurava, assim, a sua autonomia e independência em relação ao Papa e ao Tribunal do Santo Ofício.

IV.3.2. Textos e autores no Teatro do Bairro Alto antes e depois de 1768

De forma a averiguar se o repertório do Teatro do Bairro Alto sofreu alterações a partir da fundação da Real Mesa Censória, recuperamos o modelo de análise proposto por Maria João Almeida, que organiza os títulos tomando como critério classificatório a nacionalidade dos autores (2007a, pp. 248-249). A baliza cronológica «antes e depois de 1768», ou seja, antes e depois do ano da reforma da instituição censória, será o eixo de triagem que possibilitará analisar a evolução das correntes dramatúrgicas.

Começamos por expor o repertório do Teatro do Bairro Alto até à temporada de 1767-1768, alertando sempre para o problema da escassez de notícias referente aos primeiros anos da Casa da Ópera do Bairro Alto.

De 1761 até 1768

Dramaturgia espanhola – 7 autores / 11 textos

Calderón de la Barca, *O lavrador honrado* (1764-1765), *As lágrimas da beleza são as armas que mais vencem* (1766), *A vida é sonho* (1767-1768), *Apeles e Campaspe* (1767-1768);

José de Cañizares, *Domine Lucas* (1767-1768);

Juan de Salvo y Vela, *Primeira e Segunda parte de O mágico de Salerno* (1767-1768);

Agustín Moreto y Cavana, *Honestos desdêns de amor* (1767-1768);

João de Matos Fragoso, *O sábio em seu retiro* (1767-1768);

António de Solis, *Amar à moda* (1767-1768);

Cubillo de Aragón, *O raio da Andaluzia* (1767-1768).

Dramaturgia italiana – 4 autores / 12 textos

Goldoni, *O casamento de Lesbina* (1762), *A bela selvagem* (1763), *O médico holandês*, *A dalmatina* (1764-1765), *A doente fingida e o médico honrado* (1765), *L'amore artigiano* (1766-1765), *O mentiroso* (1767-1768);

Pietro Chiari, *Córdova restaurada, ou amor da pátria* (1764-1765 e 1767-1768);

Pietro Metastasio, *Didone*, *Zenobia*, *La Semiramide riconosciuta* (1765-1766);

Apostolo Zeno, *Cipião na Espanha* (1767-1768).

Dramaturgia francesa – 1 autor / 2 textos

Molière, *O doente imaginário*, *Astúcias de Escapim* (1767-1768).

Dramaturgia portuguesa – 1 autor / 2 textos

António José da Silva, *As variedades de Proteu* e *As guerras de Alecrim e Manjerona* (1767-1768).

Como se pode verificar, as traduções dos autores estrangeiros são preponderantes no Teatro do Bairro Alto, contando-se apenas duas óperas portuguesas de António José da Silva. Goldoni é o autor que terá tido mais textos em cena, seguido de Metastasio. No entanto, os três libretos de Metastasio foram representados pela companhia lírica italiana e, retirados os cantores italianos, o número de ocorrências de textos traduzidos do castelhano é predominante.

De 1768 até 1774

De forma a avaliar os efeitos da acção da Real Mesa Censória, que começou a funcionar em Abril de 1768, reúnem-se, agora, os textos apresentados após o momento da sua fundação até ao ano em que cessam as notícias sobre o repertório do Teatro do Bairro Alto.

Dramaturgia espanhola – 5 autores / 6 textos

Antonio Mira de Amescua, *O conde de Alarcos* (1769-1770);

Cristóbal de Monroy y Silva, *As inconstâncias da fortuna, ou lealdade de amor* (1769-1770);

Francisco de Leiva, *O príncipe tonto* (1769-1770);

José de Cañizares, *D. João de Espina. Segunda parte* (1769-1770), *D. João de Espina. Terceira parte* (1771-1772);

Juan de Salvo y Vela, *O mágico de Salerno. Quarta parte* (1774-1775).

Dramaturgia italiana – 8 autores / 35 textos

Agostino Piovene, *Tamerlão na Pérsia* (1774-1775);

Carlo Goldoni, *A bela selvagem*, *O cavalheiro de bom gosto*, *A criada brilhante*, *A criada generosa*, *O criado de dois amos*, *A doente fingida e o médico honrado*, *A esposa persiana*, *A herdeira venturosa*, *O mentiroso*, *A peruviana*, *A viúva enfatuada* (1769-1770), *A mais heróica virtude ou a virtuosa Pamela*, *O Molière*, *A mulher de*

garbo ou juízo, A livornesa, A viúva sagaz ou As quatro nações, Il viaggiatore ridicolo (1770-1771), *A filha obediente* (1770-1771 e 1772-1773), *A serva amorosa* (1769-1770 e 1772-1773), *A dama bizarra, O festim, O homem prudente, A pupila, O rico insidiado, A senhora prudente, A virtude protegida* (1774-1775);

Francesco Ringhieri, *Adelácia em Itália* (1770-1771);

Girolamo Tonioli, *Il beiglierei di Caramania* (1770-1771);

Giuseppe Petrosellini, *L'incognita perseguitata* (1770-1771);

António Palomba, *O falador imprudente ou a donzela espirituosa* (1774-1775);

Pietro Chiari, *As irmãs rivais* (1769-1770);

Pietro Metastasio, *Alexandre na Índia, Ipermestra* (1769-1770), *Dido* (1771-1772).

Dramaturgia francesa – 6 autores / 14 textos

Alain-René Lesage, *O criado rival de seu amo* (1774-1775);

Corneille, *O Cid* (1770-1771);

Molière, *Tartufo* (1768-1769, 1769-1770), *O avaro, O doente imaginário, Escola de mulheres, O peão fidalgo* (1769-1770), *Astúcias de Escapim* (1770-1771), *O insociável* (1774-1775);

Néricault Destouches, *O tambor nocturno* (1769-1770);

Rousseau, Jean-Jacques, *Narciso, ou O namorado de si mesmo* (1770-1771);

Voltaire, *Zaira, Alzira* (1769-1770), *O órfão da China* (1774-1775).

Dramaturgia portuguesa – 5 autores / 5 textos

António José de Paula, *O amo irresoluto e o criado fiel* (1773-1774);

António José da Silva, *Os encantos de Medeia* (1774-1775);

António Pedro Pereira, *Latino na Cítia ou a constante Clemene* (1769-1770);

Domingos dos Reis Quita, *Licore* (1769-1770);

Manuel de Figueiredo, *Perigos da educação* (1774-1775).

Analisando a lista, destaca-se a liderança da dramaturgia italiana, auxiliada pelos vinte e seis títulos atribuídos a Goldoni, que é o autor mais representado no Teatro do Bairro Alto, com o apoio dos revedores da Real Mesa Censória. Leia-se o rasgado elogio de António Pereira de Figueiredo à comédia *A mais heróica virtude ou a Virtuosa Pamela*, de 22 de Novembro de 1770: «[É] um dos melhores dramas que

saíram da pena de Goldoni, pelo artifício, pela naturalidade, pela moral e pela decência que em tudo ele se observa. Assim, que acho esta comédia muito digna de se representar»²²¹. Já os originais em língua portuguesa têm uma presença ténue, reconhecendo-se os dramaturgos coevos Domingos dos Reis Quita e Manuel de Figueiredo. António José da Silva foi o único autor português a regressar aos palcos do Bairro Alto, o que confirma o apreço do público pelas suas obras. António José de Paula, que solicitou, em 1774, o licenciamento de pelo menos seis textos de autores desconhecidos (Cf. Apêndice 1), terá demarcado ao longo dos anos setenta o seu espaço autoral, substituindo Nicolau Luís da Silva e Pedro António Pereira.

A introdução de textos traduzidos da língua francesa caracteriza o repertório dos anos subsequentes à fundação da Real Mesa Censória, sendo de assinalar a diversidade de autores e géneros, tais como as comédias de Molière e as tragédias de Corneille e Voltaire. É de de salientar o apreço por Molière, que tem uma quantidade significativa de traduções, representadas e publicadas a partir de 1768. Considerado um autor instrutivo, a supressão de *O convidado de pedra* e de *O médico por força*, em 1769, deveu-se à qualidade da adaptação, possivelmente levada a cabo pelo actor da companhia de Teatro do Bairro Alto António Manuel²²²; como se pode ler nas severas críticas produzidas, ambas com data de 22 de Setembro de 1769: «O tradutor diz que esta comédia [*O convidado de pedra*] está posta segundo o gosto do teatro português e nisto mesmo infama o teatro e a nação, porque o gosto com que está ordenada a sobredita comédia é péssimo [...]»²²³ e «Esta comédia [*O médico por força*], em sua tradução, está inteiramente desfigurada, sem gosto e parece mais uma entremezada que uma comédia ordenada para instruir [...]»²²⁴.

²²¹ Registo do despacho para o censor António Pereira da comédia *Pamela* com data de 19 de Novembro de 1770, entregue pelos empresários do Teatro do Bairro Alto, com registo de regresso a 22 de Novembro de 1770 (ANTT, RMC, liv. 4, f. 253). O parecer saiu a 22 de Novembro de 1770 (ANTT, RMC, cx. 6, doc. 136).

²²² António Manuel Biadenal, cómico do Teatro do Bairro Alto, levou as duas traduções à Real Mesa Censória no dia 18 de Setembro de 1769, registando-se «Vieram em 22 de Setembro de 1769. Suprimidas por ordem da Mesa» (ANTT, RMC, liv. 11, f. 109v). Cf. «Nota introdutória» de José Camões, Marie-Noelle Ciccio e Ariadne Nunes, editores de *Pourceaugnac*, de Molière. Centro de Estudos de Teatro, 2017.

²²³ ANTT, RMC, cx. 5, n.º 115-1.

²²⁴ ANTT, RMC, cx. 5, n.º 115-2.

Em 26 de Outubro de 1770, a licença requerida pelos empresários do Teatro do Bairro Alto para a representação *O Senhor de Pourceaugnac*²²⁵ também foi rejeitada, assim como a licença solicitada por um impressor:

A comédia intitulada *O Senhor Porsonhaco*, que quer imprimir José de Santo Albim, é no seu original francês uma das melhores do teatro da sua nação. Foi composta pelo Terêncio de França, *monsieur* Molière, e diz Peraut [Perrault], nos *Elogios dos homens ilustres*, que ela e a do *Peão gentil-homem* foram concebidas na ideia de ridiculizarem, ou aqueles filhos que desdenham os ofícios de seus pais, ou aqueles vilões que se metem a gentis-homens, vivem em uma inteira ociosidade, ficam inúteis à república, té a si próprios. Uma comédia deste carácter deve ser bem traduzida, e qualquer coisa que se lhe acrescenta, mutila, ou muda, a não ser por mão bem hábil, a pode estropiar e corromper²²⁶.

A avaliação alonga-se em descrições de personagens e com indicações de cenas, mostrando que o censor conhece bem o texto e seu autor, recusando que se dê ao público uma tradução sem qualidade e por consideração para com o original. O apreço por Molière revela-se, ainda, no número de publicações que vieram a lume neste ano, e relembramos que, a par da representação das comédias assinaladas, foram publicadas na oficina de José da Silva Nazaré, entre 1768 e 1771, sete comédias do dramaturgo francês²²⁷ e, em 1771, na oficina de Francisco Borges de Sousa, saiu *Esganarelo ou o casamento por força*.

As traduções do francês incluem Voltaire, um autor polémico que levanta questões de fundo sobre os critérios da censura, que vêm explanadas num parecer de Frei Francisco de S. Bento, com data de 5 de Julho de 1770, relativo à *Colecção das obras de Mr. Voltaire*²²⁸. Segundo o deputado da Mesa, a produção literária do controverso filósofo, «que umas vezes se mostra Católico Romano e outras inteiramente libertino», torna-se perigosa pela sua capacidade de seduzir o leitor ou, melhor, citando o frade, «a eloquência e graça que lhe são naturais e o magistério decisivo com que escreve fazem a sua leitura sumamente perigosa»²²⁹. A problemática surge assim

²²⁵ ANTT, RMC, liv. 11, f. 141 (registo de entrada: 26 de Outubro de 1770; registo de regresso: 29 de Outubro de 1770 com ordem de supressão). Requerente: empresários do TBA; ANTT, RMC, liv. 4, f. 246v (registo do despacho para o censor: 26 de Outubro de 1770; registo de regresso: 29 de Outubro de 1770 com ordem de supressão).

²²⁶ Parecer de 29 de Outubro de 1770 (ANTT, RMC, cx. 6, n.º 122).

²²⁷ Cf. Parte IV. 2. O *Tartufo* do marquês de Pombal.

²²⁸ ANTT, RMC, cx. 6, n.º 69.

²²⁹ *idem, ibidem*.

exposta: «[S]e devemos proibir todas as obras compostas por homens libertinos, só por este motivo, ainda que muitas das ditas obras não tenham coisa digna de censura, e se permitiriam se fossem compostas por outro»²³⁰. Deve-se censurar o homem ou os seus escritos? A posição do frade é clara ao defender um exame imparcial dos textos, sugerindo mesmo que se deveria ignorar o nome dos autores das obras analisadas, deixando o castigo do homem para outro tribunal. Por fim, o censor defende as obras de teatro de Voltaire como dignas de serem representadas: «Elas correm em toda a Europa, e se representam nos palcos com aplauso»²³¹. Os argumentos são atendidos pelos deputados e «[a]ssentou-se se permitissem os livros todos, excepto os que hão-de ir no Catálogo que se há-de imprimir»²³². A atitude da Real Mesa Censória face à dramaturgia de outros enciclopedistas franceses poderá ter sido ponderada segundo os mesmos critérios, pois *O pai de família* e *O filho pródigo*, ambos de Diderot, também receberam licenças de representação, em 1769, acompanhadas de palavras de louvor: «[A]mbas são excelentes e dignas de se representarem e imprimirem»²³³. Acrescentam-se a comédia de Jean-Baptiste Rousseau, *O cinto mágico*, que obteve licença de impressão em 1768, tendo sido impressa no mesmo ano na oficina de José da Silva Nazaré, e *Narciso ou O namorado de si mesmo*, de Jean-Jacques Rousseau, publicada em 1772, na oficina de Caetano Ferreira da Costa.

Embora não possamos corroborar, de modo categórico, uma benevolência dos censores em relação aos textos de origem francófona em geral, podemos, no entanto, afirmar que conhecem bem os autores e as obras. E estas, embora criadas por filósofos pouco consentâneos com a igreja católica, são permitidas em cena e publicadas. Talvez o Bairro Alto tenha sido um dos primeiros palcos a receber as peças dos Iluministas, com a permissão e sob a vigilância atenta da Real Mesa Censória.

Por sua vez, é notória a diminuição do número de comédias espanholas, que foram alvo das apreciações mais agressivas dos censores, sendo considerada como paradigma do mau teatro. As críticas ao «rançoso estilo das comédias espanholas» pautaram as avaliações da censura, mas a ofensiva talvez não decorresse de critérios subjectivos ou da parcialidade dos gostos pessoais. Entre 1768 e 1772, contam-se dez proibições de impressão e representação de comédias, cujo estilo é caracterizado como

²³⁰ *idem, ibidem.*

²³¹ *idem, ibidem.*

²³² *idem, ibidem.*

²³³ ANTT, RMC, cx. 5, n.º 88 1-2. Não se sabe onde terá tido lugar o espectáculo.

«espanhol»²³⁴, ou seja, a manifesta hostilidade e a quantidade de apreciações negativas levam a crer em uma extinção programática de um modelo considerado desadequado à época. A inconveniência do «estilo espanhol» é justificada por parâmetros estéticos, sendo rejeitados os discursos inverosímeis, as peripécias inúteis – «lances de amor, desafios e brigas»²³⁵ – e o «mau gosto», expressão que designa a falta de qualidade da escrita dramática, como, por exemplo, «uma cadeia de metáforas impróprias e atrevidíssimas»²³⁶. O «mau gosto» parece ser razão suficiente para excluir os textos da sua apresentação pública, pois, segundo podemos concluir das exposições dos censores, as falhas da escrita ficcional determinam a sua inutilidade pedagógica. Assim, a peça de Calderón *Las armas de la hermosura*, traduzida e representada como *As lágrimas da beleza são as armas que mais vencem*, foi recusada em 12 de Novembro de 1770, por António Pereira de Figueiredo, como «indigna deste século»: «O verso sempre frio e rasteiro, a ortografia péssima, o *gracioso* insulso, pouco ou nenhum enredo que interesse os leitores»²³⁷. Combateu-se, sobretudo, a imitação de um modelo que apresentava, segundo os censores, uma súplica de erros literários, tal como se pode perceber pela leitura do texto de 17 de Agosto de 1769, relativo à comédia *Contra amor não há enganos*:

A comédia intitulada *Contra amor não há enganos*, que quer imprimir José Francisco de Azevedo, não merece sair a público, porque nem o verso, nem os conceitos valem nada, e está feita no rançoso estilo das comédias espanholas, que são o riso da gente erudita e nada boas para os costumes, e, assim, não me parece do crédito da nação que hoje seja de Portugal um escrito deste carácter. Se algum engenho português se quiser aplicar ao cómico, deve propor-se outros modelos e não as comédias espanholas²³⁸.

²³⁴ Identificámos as proibições dos seguintes textos dramáticos: *O mais heróico valor* (24 de Outubro de 1768, ANTT, RMC, cx. 4, n.º 126); *Lances de valor e zelos ou As gémeas mais valerosas* (1 de Agosto de 1769, ANTT, RMC, cx. 5, n.º 98-2); *Contra amor não há enganos* (17 de Agosto de 1769, ANTT, RMC, cx. 5, n.º 104-1); *O príncipe prodigioso* (27 de Novembro de 1769, ANTT, RMC, cx. 5, n.º 132-1); *Selva de Diana* (30 de Julho de 1770, ANTT, RMC, cx. 6, n.º 78); *Aristeo em Creta* (8 de Novembro de 1770, ANTT, RMC, cx. 6, n.º 127); *A dama varonil de amor constante* (19 de Novembro de 1770, ANTT, RMC, cx. 6, n.º 132); *A carta que um peralta mandou a outro* (14 de Novembro de 1771, ANTT, RMC, cx. 7, n.º 90); *Os dois lacaios* (10 de Janeiro de 1771, ANTT, RMC, cx. 7, n.º 2); *Telégono na Trácia ou O exemplo do amor e da amizade* (5 de Março de 1772, ANTT, RMC, cx. 8, n.º 4 e 23 de Março de 1772, ANTT, RMC, cx. 8, n.º 9).

²³⁵ ANTT, RMC, cx. 6, n.º 132.

²³⁶ ANTT, RMC, cx. 7, n.º 90.

²³⁷ ANTT, RMC, cx. 6, n.º 128.

²³⁸ ANTT, RMC, cx. 5, n.º 104 – 1.

Em relação ao teor dos comentários dos pareceres, é de considerar a atenção ao uso correcto da gramática e à qualidade da tradução e adaptação dos textos originais ao idioma português. António Pereira de Figueiredo, que assina grande parte dos pareceres, publicou *O novo método da gramática latina* (1753) e traduziu textos bíblicos para português, e Frei Manuel do Cenáculo, presidente da Mesa, foi o impulsionador de várias bibliotecas em Portugal (Real Biblioteca Pública de Lisboa, Biblioteca do Convento de Jesus e Biblioteca Pública de Évora). Talvez pela forte relação dos censores com os livros e a leitura, os exames assemelham-se à crítica literária, apesar de não ser descurada a vigilância sobre a moral e os costumes.

Segundo Costa Miranda, é visível o zelo dos censores pela qualidade «do que entendiam dever defender-se para uma determinada idoneidade dos originais que lhe eram apresentadas, e para uma certa valorização da actividade teatral» (1978, p. 11). A declaração do investigador coaduna-se, a nosso ver, com a natureza dos comentários dos censores. No parecer relativo à impressão da comédia *Selva de Diana*, outra ofensiva contra «as más produções com que o génio castelhano corrompeu os seus teatros», o censor Frei João Baptista de São Caetano chega a sugerir uma mudança de paradigma: «[P]elo que é hoje afiançado que o modelo do teatro, ou se há-de buscar nos originais gregos, ou em cópias que não sejam de Castela»²³⁹. Esta posição vai ao encontro dos princípios de composição poética defendida por Correia Garção, que propõe, na Dissertação III, de 7 de Novembro de 1757, a imitação dos Antigos: «O poeta que não seguir aos Antigos perderá todo o norte, e não poderá jamais alcançar aquela força, energia e majestade com que nos retratam e famoso e angélico semblante da Natureza»²⁴⁰.

A prática teatral revelou-se diferente da teoria concebida pelos árcades e o próprio Correia Garção distanciou-se do cânone clássico. Era o divertimento que atraía o público ao teatro e os empresários do Teatro do Bairro Alto repertório não esqueceram as várias tendências dos seus espectadores, claramente evidenciadas por Correia Garção na comédia *Teatro novo*. A peça apresenta a discussão de um grupo que pretende abrir um teatro financiado por Artur Bigodes, que chega do Brasil, sendo persuadido a

²³⁹ ANTT, RMC, cx. 6, n.º 78.

²⁴⁰ Correia Garção. 1958. *Obras completas*, vol. II (*Prosas e teatro*). Lisboa: Livraria Sá da Costa, p. 134. No resumo de António José Saraiva, os árcades consideravam exemplares os «autores gregos (especialmente Homero, Píndaro, Sófocles, Eurípedes, Aristófanes), latinos (especialmente Horácio, Virgílio, Terêncio) e portugueses quinhentistas (especialmente Camões, António Ferreira, Diogo Bernardes)». Cf. António José Saraiva, «Introdução a Correia Garção», *idem*, p. XXXV.

investir num negócio capaz de «desbancar o Teatro do Bairro Alto e o da Rua dos Condes». O debate entre Aprígio Fafes, Aldonsa, Branca (filhas de Aprígio), Gavino (mestre de música), Inigo (actor), Brás (licenciado), Arnaldo (arquitecto) e Gil Leinel (poeta) coloca em confronto as preferências pessoais, que reflectem o gosto da época: Branca defende as óperas de António José da Silva, Gavino valoriza a dança e a música, o cenógrafo discorre sobre os efeitos espantosos da maquinaria cénica, Gil Leinel argumenta a favor da primazia e qualidade do texto, cuja função didáctica não poderia ser esquecida, e o actor manifesta-se a favor da ópera cantada em português, enquanto o velho Artur Bigodes se escandaliza com o desprezo pela comédia espanhola – «Tem bichos, meus senhores?» (Garção, 1766, p. 214).

A Casa da Ópera do Bairro Alto atendeu às expectativas do público, oferecendo bailados, música, as comédias do Judeu, os efeitos cénicos das tramóias e até a «velha» comédia espanhola foi representada na sala da Rua da Rosa, embora de forma cada vez mais esporádica. Só o teatro português, escrito por autores portugueses, foi preterido a favor das traduções dos textos franceses e italianos. A escolha de obras, cuja qualidade literária e dramática surge aliada a um pendor moralizante, trouxe um repertório inovador, consonante com a época das Luzes. Maria Luísa Borralho, assim como Marie Noëlle Ciccía, referem a orientação pedagógica do teatro da segunda metade de Setecentos; a primeira, aponta o êxito crescente das composições de Racine, Voltaire, Molière «que tinham em comum com Metastasio e Goldoni uma pretensão moralizadora, uma ânsia de sentimentos, de paixões mais ou menos intensas, uma condensação dramática, no tema, nas formas, que já muito diferia da comédia espanhola (1995, p. 78); a segunda, destaca o Teatro do Bairro Alto como espaço de instrução promovido pelo marquês de Pombal, onde o público pode encontrar o esclarecimento (2003, p. 217).

Maria João Almeida, no artigo «“Dei fogli miei l’Europa tutta è piena”: o caso português», estabelece uma relação entre a dramaturgia de Carlo Goldoni e a Real Mesa Censória. Partindo de estudos sobre a divulgação de Goldoni na Europa, a investigadora verifica que Portugal foi um espaço privilegiado da difusão do autor veneziano com 49 títulos vertidos para a língua portuguesa. O carácter excepcional do caso português poderá estar relacionado, segundo a autora, com a dignificação do mercador, temática goldoniana que vai ao encontro da ideologia pombalina e da sua política económica de fomento da indústria e protecção do comércio (2007b, pp. 73-75). Por essa razão, a Real Mesa Censória, talvez guiada por directrizes oriundas do poder central, favorecia a

autorização de representação e impressão de textos de Goldoni. Apreciados pelo público, procurados pelos empresários de teatro e promovidos pela censura, os textos de Goldoni subiram ao palco do Bairro Alto pelo menos 33 vezes.

PARTE V – JOÃO GOMES VARELA E AS *CONTAS DO TEATRO DO BAIRRO ALTO*

V.1. Breve biografia de um empresário de Setecentos

Uma vez que o nosso trabalho se sustenta na transcrição e estudo do valioso documento *Contas do Teatro do Bairro Alto*, que nunca foi objecto de uma observação sistemática, torna-se imprescindível uma análise mais aprofundada da sua configuração. O título, apesar de se adequar ao conteúdo, poderá ser enganador e induzir em erro o leitor que trate o manuscrito como se este fosse o livro de contabilidade do Teatro do Bairro Alto. Assim considerado, o leitor deparar-se-á com um desequilíbrio na distribuição da informação e surpreender-se-á com a heterogeneidade dos conteúdos, como se poderá constar pela consulta do Apêndice 3, que corresponde ao índice das contas. Na verdade, o manuscrito não foi produzido no decurso da actividade teatral, enquanto registo contabilístico dos empresários e do escriturário da empresa; foi, antes, gerado no âmbito de um processo judicial que opôs dois sócios do Teatro do Bairro Alto – João Gomes Varela e Matias Ferreira da Silva. O manuscrito reúne as informações que constituem a defesa de Varela como resposta às acusações de Matias Ferreira da Silva.

De forma a proceder à compreensão minuciosa das condições em que foi produzido, o documento será descrito e analisado no contexto que consideramos ser o mais adequado – o do percurso do seu autor, João Gomes Varela. Começaremos, assim, por delinear o itinerário biográfico do fundador do Teatro do Bairro Alto e um dos empresários teatrais mais conhecidos da Lisboa da segunda metade do século XVIII.

Filho de Domingos Rodrigues, natural e baptizado na freguesia de São Bento do Mato, arcebispado de Évora, e de Luzia Gomes Varela, natural e baptizada na freguesia de São Miguel do Adaval, no termo da Vila do Redondo, João Gomes Varela nasceu em finais de 1714, tendo sido baptizado a 23 de Dezembro, na freguesia de São Miguel do Adaval. Em 1736, com 22 anos, o alentejano já morava na Rua do Poço Novo, em Lisboa, onde exercia o ofício de boticário. Nesse ano, Varela candidatou-se a Familiar

do Santo Ofício, alegando que o seu irmão Manuel dos Santos já servia a instituição²⁴¹. O processo de candidatura evidencia as ambições do jovem Varela. Isabel Drumond Braga, no seu estudo sobre a função social do Tribunal do Santo Ofício, explicita as vantagens da obtenção de uma familiatura, enquanto meio de promoção social: «Obter uma carta de familiar do Santo Ofício era uma forma de conseguir uma espécie de carta de nobilitação – não ascendia à nobreza mas tocava a nobreza – pois constituía um meio seguro e prestigiado de comprovação da limpeza linhagística» (2011, p. 230).

Os funcionários do Santo Ofício incumbidos da averiguação da idoneidade do habilitando fizeram os seus inquéritos secretos aos vizinhos de Lisboa e do Alentejo, «pessoas cristãs velhas e fidedignas», verificando se o dito cumpriria os requisitos previstos:

[S]e João Gomes Varela, boticário, morador nesta cidade de Lisboa ao Poço Novo, é pessoa de bom procedimento, vida e costumes, capaz de ser encarregado de negócios de importância e segredo, se vive limpa e abastadamente, que ocupação tem, ou de que vive e que cabedal terá de seu, e que idade representa ter, se é solteiro, casado ou viúvo de que lhe ficassem filhos ou se tem algum ilegítimo e se o mesmo ou algum de seus ascendentes foi preso, ou penitenciado pelo Santo Ofício ou incorreu com alguma infâmia pública ou pena vil ou de direito. (HSO, João, doc. 2603)

Os vizinhos de Lisboa confirmam que João Gomes Varela «vive limpa e abastadamente da sua ocupação de boticário, que é o de que vive» e os lavradores alentejanos interrogados pelo comissário informam que «não foi preso ou penitenciado pelo Santo Ofício; não padeceu infâmia alguma pública; ou pena vil de facto ou direito» (*idem*). Deixando para trás a lavoura, sendo, por certo, filho de lavradores, o boticário geria com sucesso o seu negócio na capital e precavia o seu futuro com a obtenção de carta de familiar do Santo Ofício, que fortalecia «uma certa mobilidade social ascendente» (Braga, *idem*, p. 228).

A 4 de Agosto de 1736, João Gomes Varela casou com Ana Teodoro dos Anjos²⁴², sua vizinha da freguesia de Santa Catarina do Monte Sinai, da qual teve dois filhos: António (1739)²⁴³ e Inácio (1740)²⁴⁴. Decorridos quatro anos, o casamento

²⁴¹ ANTT, Habilitações do Santo Ofício, HSO, João, doc. 2603.

²⁴² ADL, Paróquia de Santa Catarina, Livro de Registo de Casamentos, 1732/1739, liv. C10 – cx. 36, f. 172. Os dados biográficos de João Gomes Varela foram obtidos por José Camões, que cedeu as informações.

²⁴³ Nasceu a 5 de Setembro de 1739, ADL, Paróquia de Santa Catarina, Livro de Registo de Baptismos 1572/1900, liv. B10 cx. 5, f. 296.

terminou abruptamente com a morte da mulher, falecida um ano após o nascimento do segundo filho²⁴⁵. O viúvo casou em segundas núpcias com Joaquina Bernardina, com quem terá cinco filhos: António Gomes, Joaquim Gomes, Vitória Joaquina, Maria Joaquina e Ana Joaquina (ANTT 1).

Morador na Rua Poiais de São Bento e, mais tarde, no sítio da Cotovia, João Gomes Varela poderá ter frequentado o antigo Teatro do Bairro Alto, localizado no bairro vizinho às duas zonas de Lisboa onde habitou. Se esta é apenas uma conjectura, podemos, no entanto, assegurar que a produção de espectáculos não era estranha ao boticário em anos anteriores ao Terramoto de 1755. Numa petição ao Senado da Câmara, com data de 26 de Agosto de 1754, descobre-se já a sua vertente de empresário, quando arremata a Praça do Rossio por treze mil e quinhentos cruzados para uma «festividade de seis dias de touros». Este é já um empreendimento de monta, pois Varela encarregava-se da construção da tribuna do Senado e camarotes dos ministros, da limpeza da praça, da compra de parte dos touros e, ainda, das indumentárias indispensáveis ao grande espectáculo, que incluía «danças, toureiros de pé e homens de forçado, figuras dos carros com todos os mais aprestos necessários»²⁴⁶. A doença da rainha-mãe, Maria Ana de Áustria, ameaçava a realização da festividade, mas Varela persistiu na construção dos palanques. O falecimento da rainha-mãe, a 14 de Agosto, ditou o cancelamento das festas e os palanqueiros exigiram o seu dinheiro de volta, mas Varela não desistiu e fez um requerimento ao Senado, adiando a festa para o ano seguinte. Já se adivinham algumas das características do empresário: a audácia, traduzida em grandes investimentos, a persistência na prossecução dos seus projectos, que se aliava a uma enorme desenvoltura em contornar os obstáculos. Talvez os touros tenham chegado ao Rossio no Verão de 1755, mas outras dificuldades terão surgido quando, em 1 de Novembro, Lisboa ficou devastada por um terrível terramoto.

Em 1760, João Gomes Varela já se refez do sismo que abalou Lisboa, preparando-se para construir a Casa da Ópera do Bairro Alto, no palácio do conde de Soure, situado na Rua da Rosa das Partilhas. Com quarenta e seis anos de idade, o boticário do bairro da Cotovia abandonou a sua profissão para se dedicar ao negócio teatral. Recuperando o historial do Teatro do Bairro Alto, exposto anteriormente, a empresa foi fundada

²⁴⁴ Nasceu a 25 de Novembro de 1740, ADL, Paróquia de Santa Catarina, Livro de Registo de Baptismos 1572/1900, liv. B11 – cx. 5, ff. 43v-44.

²⁴⁵ ADL, Paróquia de Santa Catarina, Livro de Registo de Óbitos, 1721/1900, liv. 01 – Cx. 54, f. 39v.

²⁴⁶ Arquivo Municipal de Lisboa, Documento com código PT/AMLSB/CMLSB/ADMG-E/61/2188, ff. 121-123.

juntamente com outros dois sócios, Francisco Luís e João da Silva Barros, que assinaram a escritura de arrendamento do palácio, em 6 de Outubro de 1760²⁴⁷. Traçava-se um projecto a longo prazo que principiaria a um 1 de Janeiro de 1761 e terminaria no último dia de Dezembro de 1775.

Cremos que o grande impulsionador, não só da construção do teatro como das sucessivas temporadas teatrais, tenha sido João Gomes Varela – fundador, sócio maioritário e responsável pela caixa do teatro. Além do investimento inicial na construção do espaço físico, os outros dois sócios fundadores não terão contribuído com os seus conhecimentos das artes cénicas e do meio artístico – Francisco Luís era pedreiro e João da Silva Barros era entalhador. Talvez por esta razão, durante os primeiros anos, em 1761 e 1762, o teatro tenha sido explorado por sócios externos que subarrendavam o espaço, ficando responsáveis pela apresentação das récitas e pela rentabilidade do teatro. A partir de 1763, o Teatro do Bairro Alto passará a ser administrado directamente pelos próprios empresários, que só voltarão a subarrendar o espaço a terceiros em 1766 e 1768, anos em que os actores da companhia, conhecidos como os Cómicos Portugueses, gerirão a produção dos espectáculos, dando, em contrapartida, parte das receitas aos empresários. Entretanto, os companheiros que ajudaram a erguer o teatro vão desaparecendo: João da Silva Barros morre em 1764 e Francisco Luís, incapaz de suportar as dívidas acumuladas, vende a sua quota-parte, em 1766, a Matias Ferreira da Silva.

Não obstante a flutuação de sócios e das sociedades formadas ao longo dos anos, a figura de Varela destacava-se como o administrador que conduzia os negócios do teatro, sendo habitual encontrar, nas dezenas de contratos assinados pelos empresários, a expressão «João Gomes Varela e seus companheiros». Varela contratava artistas, reunia-se com o conde de Soure (CTBA, f. 302), fazia as compras dos materiais para o teatro e, na qualidade de caixa, recebia o dinheiro das récitas e pagava os salários a dezenas de artistas e funcionários da casa. As suas capacidades seriam reconhecidas e, em 1767, foi chamado ao Porto para dirigir o teatro da cidade, um projecto que não chegou a concretizar-se. No plano financeiro, o negócio dos divertimentos teatrais foi, como vimos, um fracasso, mas, no plano artístico o Teatro do Bairro Alto marcou o panorama teatral da segunda metade do século XVIII.

²⁴⁷ Cf. Parte II.

A dedicação à empresa teatral não impediu o empresário Varela de manter outros negócios em paralelo, tendo continuado a investir em espectáculos tauromáquicos. Em 1768, João Gomes Varela e sua mulher, Joaquina Bernardina, receberam 600\$000 réis, emprestados por amizade e sem juros, de António da Cunha Souto Maior, «moço fidalgo da casa de sua majestade»²⁴⁸. O dinheiro destinava-se ao financiamento de uma função de touros na praça de Santa Ana. O contrato do empréstimo, assinado no dia 20 de Maio desse ano, obrigava o casal a restituir o dinheiro «no fim da última função de touros que este ano se fizer na Praça de Campo de Santa Ana, por ser o dito empréstimo feito para a factura da dita praça, sem demora alguma».²⁴⁹ Mas Varela, que tinha propensão a desdobrar os negócios em novos negócios, não só arrendou a praça como a subarrendou ao britânico Jacob Bates, que nela terá exibido habilidades com cavalos entre 19 de Junho a 17 de Julho. O contrato obrigava Bates a pagar um conto e duzentos réis ao empresário e a ceder-lhe dois camarotes. Por sua vez, Varela tinha de pôr «a praça pronta com suas casas de bilhetes, portas e o mais preciso para se fazer o divertimento» e comprometia-se a entregar as chaves da praça a Jacob Bates, responsável pela exibição do espectáculo equestre:

[P]or tempo de oito dias que terão princípio em o dia dezanove do corrente mês de Junho do presente ano de mil setecentos sessenta e oito, que vem a ser três domingos sucessivos e quatro dias de semana, os que melhor lhe parecer a ele Jacob Bates e o último no domingo dezassete de Julho deste mesmo presente ano, e com efeito ele João Gomes Varela arrenda e dá de arrendamento a dita praça acima declarada a ele Jacob Bates, para este nela fazer o dito divertimento e habilidades que costuma executar sobre os seus cavalos pelo dito tempo de oito dias, também acima declarados, não excedendo mais dos ditos oito dias e no caso de ele, Jacob Bates, querer fazer mais alguns dias o dito divertimento se fará novo ajuste e arrendamento [...] ²⁵⁰.

A festividade estival terá sido bem-sucedida e a dívida a António da Cunha Souto Maior foi paga em 27 de Fevereiro de 1769²⁵¹. Nesse ano, porém, a Casa da Ópera do Bairro Alto sofreu uma perda de 3.031\$758 réis e, no livro de registos do imposto da décima de maneo, assinalou-se «João Gomes Varela, do interesse da Casa da Ópera [...]

²⁴⁸ ADL, 7.º Cartório Notarial de Lisboa, Ofício A, Livros de Notas, cx. 96, liv. 575, 32v-33.

²⁴⁹ *Idem*.

²⁵⁰ ADL, 11.º Cartório Notarial de Lisboa, Ofício A, Livros de Notas, liv. 42, ff. 76v-77.

²⁵¹ ADL, 7.º Cartório Notarial de Lisboa, Ofício A, Livros de Notas, liv. 576, f. 11.

não se cobrou coisa alguma por não ter lucros»²⁵². Apesar de o teatro já ter perdido dinheiro em anos anteriores, os prejuízos nunca haviam atingido um montante tão elevado. Indignado com tamanho desaire, o sócio Matias Ferreira da Silva, que detinha, nessa época, um quarto do capital da empresa teatral do Bairro Alto, terá acusado João Gomes Varela de uma condução danosa das finanças do teatro, escrevendo-se nas *Contas do Teatro do Bairro Alto*: «Na conta deste ano [1769] se mostra a grande perda que houve no teatro e por isso assaz estranha o dito sócio Matias Ferreira da Silva por ver que nos anos antecedentes como das suas contas se mostra houveram alguns lucros desde que comprou o seu quarto ao sócio Francisco Luís» (f. 134). Em Junho de 1770, apresentou as somas do dinheiro em dívida «[p]elo que deve o senhor João Gomes Varela», as quais foram rebatidas com as contas das «Dívidas do senhor Matias Ferreira da Silva a João Gomes» (CTBA, ff. 337-338v). A contenda foi levada aos tribunais e, em 6 de Julho de 1770, Varela vendeu a sua quota-parte aos sócios e abandonou a direcção do Bairro Alto.

Em 1774, o processo cível encetado por Matias Ferreira da Silva ainda não estava concluído, pois tinha subido a instâncias superiores, ou seja, as decisões do Juízo da Correição do Cível da Cidade foram contestadas e o processo havia transitado para a Casa da Suplicação, onde se avaliavam as apelações e agravos cíveis. A cópia de partes do auto judicial, com data de 1774, tem por título «Agravo ordinário João Gomes Varela, primeiro agravante, com Matias Ferreira da Silva, segundo agravante» (CTBA, f. 337). A existência de dois agravantes implica que ambas as partes tenham recusado a sentença do cível e ambas tenham interposto recurso. Nesta fase do processo, Varela entregou o manuscrito *Contas do Teatro do Bairro Alto*, que serviu de apenso à documentação reunida em sua defesa.

As notícias referentes à história de Varela na década de 70 são escassas, embora um requerimento para a representação de *O criado astucioso*, em 9 de Maio de 1776, ateste a continuidade de uma ligação à actividade teatral²⁵³. Em 1777, no Livro de Arruamentos, diz-se que João Gomes Varela, arrendatário de uma loja e um sobrado, ainda morador na Rua da Rosa das Partilhas, «não tem ocupação por ora»²⁵⁴; mas, em 1778, regista-se uma alteração da situação profissional do empresário, procedendo-se à

²⁵² AHTC, Décima da Cidade, liv. 757 M, 1769, f. 39.

²⁵³ ANTT, RMC, cx. 23, n.º 84.

²⁵⁴ AHTC, Décima da Cidade, liv. 762 AR, 1777, f. 12.

cobrança do imposto «por seus negócios e contratos²⁵⁵». João Gomes Varela não irá desistir dos grandes empreendimentos. As investigações de Bruno Henriques indicam que, em 1777, Varela obteve a protecção de Duarte António da Câmara, 2.º marquês de Tancos e conde da Atalaia, e o patrocínio de um grupo de fidalgos para a «construção e exploração de um recinto de divertimentos tauromáquicos permanente, a implantar no lado norte da Rua do Salitre, no topo do Passeio Público, em terrenos de sua propriedade» (2016, p. 81). Os fidalgos, além de financiarem a praça de touros, pagavam assinaturas mensais para usufruir de espaços lúdicos situados nas casas do Salitre, onde havia o jogo da péla, do bilhar e da bola²⁵⁶.

Varela, porém, não se limitou à abertura de um espaço dedicado ao recreio da fidalguia. Durante os anos de 1779 e 1780, garantiam-se domingos com divertimentos na Praça do Salitre: avisos ao público anunciam companhias de volantins, equilíbrios sobre corda no arame e sobre cavalos, fogos de vista com variedade de luzes e combates de touros²⁵⁷. Um dos avisos publicita eventos musicais: José Falotico, napolitano, fará um concerto de copos ingleses, com os quais tocará *Stabat Mater* de Pergolesi, e cantará com a sua Madame Falotica vários duetos. O inusitado instrumentista apresentou-se em 25 de Novembro de 1780 e diz o anúncio «na casa nova, junto ao Jogo da Péla, no sítio do Salitre que João Gomes Varela mandou fazer para as assembleias e academias de música²⁵⁸». O espaço será conhecido como Teatro do Salitre.

Em 16 de Outubro de 1784, encontrando-se muito doente, Varela redigiu o seu testamento, em que deixou as disposições para a salvação da sua alma e a distribuição dos bens pelos seus filhos. Ao agravar-se a doença, ou sem esperança de melhorar, adiciona, em Novembro, um codicilo que, não só terá aliviado a sua consciência, como terá servido para prevenir a sua mulher, Joaquina Bernardina, e os seus descendentes de outra pesada herança que lhes cabia: «[D]eclaro que tenho feito meu testamento e porque nele não fiz todas as declarações precisas respeito a várias contas que tenho com diversas pessoas por não se terem liquidado, por haver ao presente certeza do alcance de algumas, faço a esse respeito as declarações seguintes» (ANTT 1). Nas declarações finais, Varela acrescenta o nome de nove credores, cujas contas ainda se encontravam por liquidar:

²⁵⁵ AHTC, Décima da Cidade, liv. 762 AR, 1777, f. 13.

²⁵⁶ Testamento de Joaquina Bernardina. ANTT, Registo Geral de Testamentos, liv. 328, f. 96.

²⁵⁷ ANTT, RMC, cx. 512.

²⁵⁸ ANTT, Real Mesa Censória, cx. 512, doc. 5168.

Tenho contas com Félix António Oliveira e pela que dele tenho se vê ser-lhe eu devedor de cento e cinco mil novecentos e quarenta e assim mesmo pelas de Manuel Alves da Silva Guimarães consta dever-lhe cem mil réis e pela de Joaquim Caetano dos Santos, cinquenta mil, duzentos e dez réis; ao padre António Vieira devo cento e trinta e sete mil e quarenta réis; igualmente, tenho contas com Tomás do Passo da Madeira, com Manuel de Almeida, com Basílio Ribeiro, com quem se ajuntaram, pois ignoro o seu líquido; a meu filho, António Gomes, devo dinheiro de empréstimo, que lhe veio do dote de sua mulher, trezentos quarenta e quatro mil, seiscentos e sessenta réis, e além desta dívida lhe sou devedor dos seus ordenados que venceu no contrato da limpeza e carros das suas bestas, que segundo a conta calculada lhe resto [200v] duzentos mil réis; também devo mais ao dito meu filho e a meu genro, Francisco da Silva Lopes, duzentos, vinte e quatro mil e seiscentos réis em que foram avaliados pelos mestres Francisco Luís e Isidoro José Pereira os materiais que se tiveram da barraca que eles, com meu consentimento, haviam feito e de que me servi para a praça de touros. (*idem*)

António Gomes, que casou com Maria Gertrudes, filha de um dos sócios do Teatro do Salitre (Gervásio da Silva Lopes), foi dando um forte amparo financeiro ao pai, que lhe devia, como se pode ler, os ordenados de um negócio de limpeza com Manuel da Costa Castelão, o dinheiro de materiais para a praça de touros e o dinheiro do dote da mulher. Segundo confessa, «tudo quanto se acha feito no mesmo prazo [do sítio do Salitre], tanto de casas, como da praça dos touros, e casa da ópera, foi com dinheiro do casal e outro que tomei a juro, que ainda se está devendo» (ANTT 1). No testamento também se revela o estado da quezília com o antigo sócio do Teatro do Bairro Alto: «[C]om Matias Ferreira da Silva tenho contas que estão em juízo e paradas há anos, só a fim de as concluir amigavelmente, e pelo não ter conseguido, minha testamenteira e meus herdeiros prosseguirão na causa, pois pelas ditas contas mostro ser eu credor» (*idem*). As contas do Teatro do Bairro Alto ficaram por concluir, sem que se conheça o desfecho do processo que opôs os dois antigos companheiros durante dezasseis anos.

João Gomes Varela morre a 15 de Fevereiro de 1786. Para trás deixou quase trinta anos de uma actividade intensa ligada à produção de espectáculos na cidade de Lisboa. Mas a descrição dos negócios ambiciosos não corresponde à vida de um empresário de sucesso. O percurso biográfico mostra que as dívidas foram uma constante, desde a altura em que arrematou a Praça do Rossio, em 1754, até ao ano da sua morte, passando pelo período em que dirigiu o Teatro do Bairro Alto. Os vários negócios que

desenvolveu em paralelo, e apesar de ainda não se conhecerem os meandros de todos os seus empreendimentos, eram financiados através de empréstimos e as contas que se encontravam por liquidar no momento da sua morte prolongam a lista dos sucessivos credores que Varela teve ao longo da vida. Identificam-se alguns dos contratos de obrigação em que o homem de negócios declarava os seus empenhos: o de 100\$000 réis a Bernardo de Medeiros, em 1762²⁵⁹, pagos em 1764²⁶⁰; em 2 de Julho de 1767 pediu um primeiro empréstimo a António da Cunha Souto Maior, no valor de 480\$000 réis, dos quais só pagou metade, em 12 de Fevereiro de 1768, graças à benevolência do credor, que perdoou a restante quantia²⁶¹; e, ainda, em 1772, tornou-se devedor de Pedro Correia Pires²⁶².

A lista de credores fará crer que João Gomes Varela seria um homem de negócios digno de crédito. O próprio Varela foi credor do sócio Francisco Luís e da sua irmã Joana de Jesus, a quem fez uma doação, convertendo 200\$000 réis de dívida em dote para a sua sobrinha²⁶³. A rede de empréstimos era densa e estendia-se a indivíduos que se encontravam, directa ou indirecta, relacionados com a actividade do Teatro do Bairro Alto. Bruno José do Vale, empresário da casa entre 1765 e 1771, também irá pedir um empréstimo, com juros, a Matias Ferreira da Silva, destinando-se o dinheiro a comprar uma quota-parte da empresa teatral (ADL 28). Os espectadores do Teatro do Bairro Alto adiam o pagamento dos bilhetes e muitos deles nunca chegavam a devolvê-lo. Por sua vez, os aristocratas que frequentavam os teatros públicos não só eram devedores aos empresários, como pertenciam a famílias que já haviam herdado dívidas. O conde de Soure e o marquês de Lourical, proprietários dos terrenos onde se construíram o Teatro do Bairro Alto e o Teatro da Rua dos Condes, tinham direito a camarotes com chave e serventia exclusiva, mas os restantes luxos seriam pagos com o dinheiro de empréstimos. O estudo de Nuno Monteiro identifica as grandes casas, como a de Soure e a de Lourical, entre outras, que continuavam, ao longo do século XVIII, a contrair dívidas de longo prazo, tendo a Santa Casa da Misericórdia de Lisboa como principal fonte de crédito: «Grandes devedoras eram a casa de Óbidos/Sabugal (entre 1746 e 1752 contraiu empréstimos no valor de 98,5 contos!), a de Alorna (41 % de uma dívida

²⁵⁹ ADL, 6.º Cartório Notarial de Lisboa, Livros de Notas, cx. 5, liv. 22, ff. 49v-50.

²⁶⁰ ADL, 6.º Cartório Notarial de Lisboa, Livros de Notas, cx. 5, liv. 26, f. 31.

²⁶¹ ADL, 7.º Cartório Notarial de Lisboa, Ofício A, Livros de Notas, liv. 574, ff. 84-84v.

²⁶² ADL, 12.º Cartório Notarial de Lisboa, Ofício A, Livros de Notas, liv. 36, ff. 91v-92v e ADL, 12.º Cartório Notarial de Lisboa, Ofício A, Livros de Notas, liv. 39, ff. 81-81v.

²⁶³ ADL, 7.º Cartório Notarial de Lisboa, Ofício A, Livros de Notas, cx. 96, liv. 578, f. 55v.

avaliada em 1765 em quase 90 contos), a de Soure, a de Pombeiro (36 % das dívidas da casa em 1772)» (1992, p. 276).

Ao avaliarmos o itinerário de João Gomes Varela num contexto mais alargado, constatamos que o endividamento privado era recorrente na época e temos de lembrar a ausência de um sistema bancário em Portugal ou de instituições que oferecessem crédito aos pequenos comerciantes. Sobre o crédito privado em Lisboa, na segunda metade do século XVIII, Maria Manuela Rocha conclui:

Verdadeiras funções bancárias eram então exercidas por particulares, os quais se viram posteriormente ultrapassados pelo desenvolvimento das instituições bancárias. Em Lisboa, e antes do aparecimento dos bancos, não encontramos um predomínio de figuras especializadas cuja emergência tivesse sido precedida de uma fluidez e descentralização do crédito. Existiam, naturalmente, especialistas do crédito. Eram sobretudo negociantes, mas também desembargadores, merceeiros, padres, mercadores de vinhos, ourives ou detentores de outras ocupações. (1998, p. 114)

A leitura dos livros de notas dos tabeliães confirma que João Gomes Varela não constituiu um caso excepcional de endividamento em Setecentos. Não havendo um grupo a quem se recorresse sistematicamente, as relações interpessoais e as informações centralizadas e guardadas pelos notários eram fundamentais.

Se alguns dos empréstimos serviram para resolver problemas de insolvência pontuais dos indivíduos, no caso de Varela o endividamento correspondia a um instrumento de financiamento de actividades comerciais das quais se esperavam os respectivos lucros. No entanto, festividades tauromáquicas e os espaços teatrais nunca chegaram a ter o retorno económico ambicionado, já que, em final de vida, Varela ainda tinha credores. O malogro dos negócios levanta algumas questões: seria João Gomes Varela um mau profissional ou haveria constrangimentos gerais que dificultavam o desenvolvimento dos empreendimentos de carácter comercial? Os negócios seriam, em geral, conduzidos com pouco rigor. Miguel Lira salienta que em «Portugal, e antes da criação da Aula do Comércio, em 1759, eram poucos os conhecimentos que os comerciantes de origem portuguesa, e sem sócios estrangeiros, tinham das técnicas contabilísticas e comerciais já utilizadas quotidianamente por outros mercadores europeus» (2011, p. 2). A falta de rigor no exercício contabilístico é apontada pelo próprio Varela, no início das *Contas do Teatro do Bairro Alto*: «[E]stes sócios quando celebraram a sociedade eram tão pouco práticos de contas, nem das suas formalidades,

que nem sabiam como era a prática de formar contas, pois como entre eles, só reinava a lealdade, verdade as faziam como as que praticavam» (f. 2v). Ou seja, Varela assume a debilidade da exposição contabilística, justificando a inexperiência dos empresários fundadores – um boticário, um pedreiro e um entalhador – especializados nos seus ofícios, mas ignorantes em relação às técnicas de escrita contabilística praticadas nas actividades comerciais²⁶⁴.

Subsiste a dúvida sobre as capacidades empresariais de Varela e mesmo sobre a seriedade com que conduzia os negócios. Sem que tenham chegado até nós testemunhos dos seus contemporâneos, podemos apenas especular. Torna-se evidente a sua ambição quando abandona a botica pela casa da ópera, trocando um negócio modesto, mas que assegurava o acumular de capital, por um empreendimento de risco. Como vimos, a instituição teatral da época requeria o trabalho permanente de equipas numerosas de técnicos e de artistas, cujos pagamentos dependiam da venda de bilhetes. A coordenação das «gentes da casa ópera» requeria uma energia permanente e um ânimo forte, capaz de superar os fracassos financeiros de algumas temporadas teatrais. E, sobretudo, João Gomes Varela teria capacidades persuasivas eficazes, conseguindo aliciar sócios, investidores e credores em redor dos seus projectos. E se os seus conhecidos continuavam a fornecer-lhe crédito, tal só aconteceria pela manutenção da confiança que sustentava as relações entre credor e devedor.

Os numerosos acordos entre os indivíduos culminavam muitas das vezes em imbróglis prejudiciais ao bom desenvolvimento das relações pessoais e profissionais. Consideramos paradigmática a breve história da «caixinha de ouro que não era de ouro», que envolve João Gomes Varela e Matias Ferreira da Silva. A querela vem descrita em excertos de cópias do processo judicial, redigidas e certificadas pelo tabelião José Rufino de Andrade, em 7 de Junho de 1774, a pedido de João Gomes Varela, que anexou os ditos excertos ao manuscrito *Contas do Teatro do Bairro Alto* (CTBA, ff. 340-344). Os autos descrevem a indignação do autor, Ferreira da Silva, que comprou uma caixa de tabaco de ouro ao réu, Varela, por 32\$000 réis, que, por sua vez, havia pedido 48\$000 réis pela dita caixa. A apreciada caixa havia servido de penhor a

²⁶⁴ O desconhecimento das técnicas contabilísticas e comerciais seria generalizado em Portugal. Segundo Miguel Carvalho Lira, a Aula do Comércio, instituída pelo marquês de Pombal, em 1759, vem suprir esta lacuna, constituindo um marco na história da contabilidade em Portugal, pois é «a primeira escola mercantil portuguesa, de carácter público e técnico-profissional, sendo igualmente pioneira na leccionação da Contabilidade, ou Escrituração Mercantil, por partidas dobradas, também conhecidas como método italiano» (2011, p. 4).

um empréstimo. Ao descobrir que a caixa «não é de ouro, nem vale uma moeda de ouro» (f. 341v), o autor pede a devolução do dinheiro ao antigo proprietário da caixinha, que se recusou a aceitar a quebra do ajuste. A acusação fez-se em três pontos que resumem o conflito levado aos tribunais:

Provará que pedindo o réu ao autor uma porção de dinheiro sobre alguns penhores deu entre estes uma caixa que disse ser de ouro, e[,] quando o distratou a dívida porque o autor gostou da caixa, se ajustou com o réu lhe deixar por trinta e dois mil réis com que o réu depois andou arguindo que foram quarenta e oito mil réis. [...] Provará que nestes termos digo que nestes e nos termos do direito deve o réu ser condenado a receber a dita caixa, e restituir ao autor os trinta e dois mil réis porque a carregou, e desistir do contrato digo do encontro que quer fazer dos dezasseis mil réis que injustamente carregou como preço da caixa além do ajuste. (CTBA, ff. 340-340v)

Numa primeira instância, o magistrado decidiu a favor do autor, mas Varela interpõe recurso e a condenação foi revogada pelos desembargadores, que deram como provada a retenção da caixa (que não era de ouro) por parte de Matias Ferreira da Silva, alegando que este deveria ter entregado o penhor no momento de remissão da dívida:

[P]lenamente se prova que a caixa foi para a mão do agravado como penhor do dinheiro de empréstimo, que o agravante [João Gomes Varela] recebeu, e que querendo remir a dívida, e receber os seus penhores, duvidou o agravado [Matias Ferreira da Silva] entregar a caixa pelo gosto que dela fazia sua mulher, protestando o autor digo, o agravante, repetidas vezes que a queria pela estimação que dela fazia, e que na falta da sua entrega lhe havia de dar quarenta e oito mil réis, e não há dolo incidente, nem que desse causa ao contrato, mas uma retenção voluntária da coisa alheia, que o agravante estava pronto a receber com as qualidades que tinha, podendo o agravado com a entrega dela exonerasse de pagar a estimação se lhe parecia excessiva sem do que esta se podia regular mais pela arte, do que pela matéria. (CTBA, ff. 342-342v)

Apesar dos contornos caricatos do caso em redor de uma caixinha, que foi muito estimada, mas que pouco valia, a história é reveladora dos procedimentos ambíguos em que se estabeleciam as relações entre parceiros de negócios. O acumular de ocorrências desta natureza levaram ao processo judicial que, como já dissemos, não chegou a ser encerrado em vida de João Gomes Varela. Se persistirmos na exemplaridade da história da caixa de tabaco, poderemos levantar hipóteses sobre o fracasso financeiro de Varela e, em particular, sobre os prejuízos do Teatro do Bairro Alto. Além dos investimentos que foram demasiado elevados e arriscados em determinadas temporadas (mais concretamente, em 1765 e em 1769), as pequenas dívidas entre sócios acumulavam-se,

assim como os desentendimentos sobre as mesmas. As negociatas pouco claras, que mantinham os múltiplos e recíprocos empenhamentos em suspenso, terão criado obstáculos ao crescimento das finanças pessoais e da empresa teatral.

V.2. Descrição e análise do documento *Contas do Teatro do Bairro Alto*

V.2.1. Esclarecimentos sobre o manuscrito

O códice *Contas do Teatro do Bairro Alto* guardado na Biblioteca Nacional de Portugal encontra-se envolto numa encadernação de pergaminho em cujas letras, já quase apagadas da capa, ainda se pode ler: «Apenso n.º 1 com folhas de 1 até 346. Ano de 1774», e na contracapa lê-se «Teatro do Bairro Alto». O manuscrito foi lavrado pela mão de Teodoro Clemente da Silva Torres²⁶⁵, escriturário do teatro desde, pelo menos, 1764 (CTBA, f. 8), sob orientação do fundador, empresário e caixa do teatro João Gomes Varela, que chega a adoptar o discurso na primeira pessoa em declarações de cariz pessoal: «Por gastos que fiz na prisão quando estive preso por amor do teatro» (CTBA, f. 35). As assinaturas dos dois responsáveis pela contabilidade do teatro aparecem ao longo do livro, que foi produzido para ser entregue em sede judicial, em 1774, ano em que o processo subiu ao Juízo das Apelações e Agravos Cíveis. O litígio pode resumir-se à discordância sobre os valores de dívidas contraídas por ambos os sócios ao longo dos anos, ou seja, os sócios eram devedores e credores um do outro (*idem*, ff. 333-335).

O apenso, cujos fólhos se encontram numerados e rubricados pelo escrivão Lourenço Dantas²⁶⁶, compõe-se de dois núcleos distintos: o registo contabilístico das despesas e ganhos do Teatro do Bairro Alto, entre os anos de 1761 e 1770, e as cópias certificadas de vários autos judiciais requeridas por Varela em 1774. Os autos, cujos excertos foram copiados e certificados por tabeliães, remetem para processos judiciais mais antigos que incluem os registos de dívidas que já haviam sido declaradas e atestadas legalmente em anos anteriores pelos tribunais. Os dois núcleos, apesar de

²⁶⁵ Embora só possamos comparar a caligrafia da sua assinatura com a do texto, a similitude leva-nos a considerar que seja a mesma.

²⁶⁶ Regista-se o pagamento ao escrivão Lourenço Dantas, que tem autoridade para certificar documentos (CTBA, f. 270v e f. 256v). Lourenço Dantas foi escrivão da Conservatória Holandesa e de outras conservatórias estrangeiras e da Correição Cível da Cidade de Lisboa, como se pode ler nas informações técnicas disponíveis no sítio da ANTT (<http://digitalq.arquivos.pt/details?id=4614351>).

heterogéneos, relacionam-se entre si e formam o conjunto de provas reunidas por João Gomes Varela em sua defesa.

As declarações de João Gomes Varela, logo nos primeiros fólios, esclarecem a finalidade do documento, que se apresentou como resposta a uma exigência: «Antes de se principiar a dita conta é preciso mostrar nesta relação o princípio desta sociedade e a sua origem para melhor o senhor Matias Ferreira da Silva perceber a dita conta» (*idem*, f. 1). As contas foram copiadas por Teodoro Clemente e vão assinadas por João Gomes Varela, responsável pelo dinheiro que entrava no cofre do teatro e por todos os pagamentos indispensáveis à manutenção da actividade da casa da ópera, desde os salários da equipa técnica e artística até à compra dos materiais necessários à montagem dos espectáculos²⁶⁷. Os recibos originais deveriam encontrar-se na posse dos empresários do teatro, mas apenas temos acesso à sua cópia.

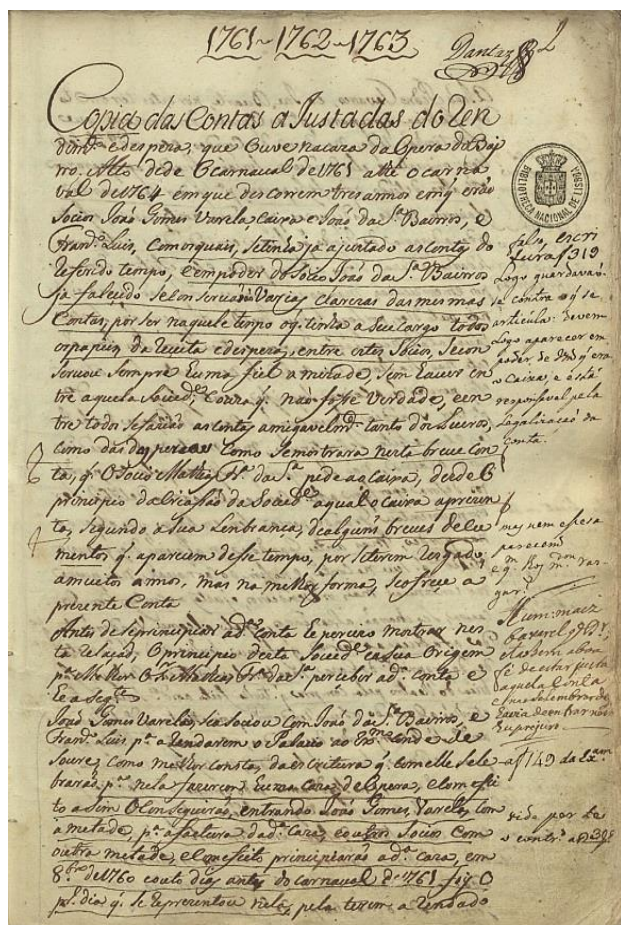


Figura 14 – Contas do Teatro do Bairro Alto, imagem do f. 2 (BNP, cód. 7178).

²⁶⁷ Bruno José do Vale assina as contas das despesas entre Julho de 1769 e Fevereiro de 1770 e, também, a conta da despesa que fez na viagem a Itália, em 1769, e o rol de despesas com artistas italianos, em 1769.

As descrições das sociedades, os apontamentos sobre os espectadores em dívida, assim como as contas que preenchem o livro, vão sendo comentadas em notas que se escrevem à margem do texto. As notas correspondem às refutações do representante legal de Matias Ferreira da Silva, que, em alguns momentos, remete as provas das suas declarações para um «apenso n.º 2». O segundo apenso seria, por certo, um documento semelhante às *Contas do Teatro do Bairro Alto*, mas criado por Ferreira da Silva, que também apresentaria as suas contas e cópias certificadas de actos notariais e judiciais. A imagem do segundo fólio das *Contas* é ilustrativa da abundância de rectificações do opositor (Figura 14).

A narrativa inicial sobre as origens da sociedade do Teatro do Bairro Alto, apresentada por Varela a pedido de Matias Ferreira da Silva, é amplamente contestada nas anotações que denunciam a ausência de documentos originais ou mesmo a falta de qualquer documentação comprovativa dos negócios realizados entre os sócios fundadores do Teatro do Bairro Alto. O facto é admitido por Varela, que começa por justificar a inexistência de documentos:

Cópia das contas ajustadas do rendimento e despesas, que houve na Casa da Ópera do Bairro Alto, de[s]de o Carnaval de 1761 até o Carnaval de 1764, em que decorrem três anos, em que eram sócios João Gomes Varela, caixa, e João da Silva Barros e Francisco Luís, com os quais se tinha já ajustado as contas do referido tempo, e em poder do sócio João da Silva Barros, já falecido, se conservavam várias clarezas das mesmas contas, por ser naquele tempo o que tinha a seu cargo todos os papéis da receita e despesas[;] entre estes sócios se conservou sempre uma fiel amizade sem haver entre aquela sociedade coisa que não fosse verdade, e entre todos se faziam as contas amigavelmente, tanto dos lucros como das despesas, como se mostrará nesta breve conta que o sócio Matias Ferreira da Silva pede ao caixa, desde o princípio da criação da sociedade, a qual o caixa apresenta, segundo a sua lembrança de alguns breves documentos que aparecem desse tempo, por se terem rasgado há muitos anos, mas na melhor forma se oferece a presente conta (CTBA, f. 1).

Segundo Varela, o desaparecimento dos papéis que comprovavam o exercício financeiro dos primeiros anos do teatro tinha duas justificações: quem guardava os papéis das receitas e das despesas era João da Silva Barros, falecido em 1764, e, além disso, alguns documentos rasgaram-se. As observações do opositor são legítimas: «[D]evem logo aparecer em poder de vossa mercê que era o caixa e está responsável pela legalização da conta» e, acrescenta, «[q]uem os mandou rasgar?» (CTBA, f. 2).

Algumas das incoerências anotadas ao longo dos primeiros fólhos, qualificadas como «falsidades» pelo autor do processo, em nada contribuem para a averiguação das dívidas entre os litigantes, mas levantam suspeitas sobre a seriedade dos negócios do empresário Gomes Varela, pois retiram credibilidade às suas declarações.

Os comentários do autor são de várias índoles: corrigem-se contas, indicam-se incoerências – patentes no próprio texto – ou contradições entre as informações prestadas e as informações dos documentos dos cartórios que foram agregados como «Anexo n.º 2». Passaremos a dar alguns exemplos, começando pelas correcções aritméticas. O item 9 da lista das dívidas de Matias Ferreira da Silva indica: «Pelo que lhe toca pagar mais da perca que houve no dito teatro no ano de 1770 nos dois meses e meio que se representou desde o dia de Páscoa até o último de Junho como se vê na conta geral haver de perca 960\$576 toca-lhe do seu quarto a quantia de 241\$141» (f. 333v); no fólho 307 mostra-se que um quarto da perda – 960\$576 réis – equivale a 240\$141 e não a 241\$141 (f. 307 e f. 333v).

Os comentários irónicos sobre as incoerências da exposição são abundantes e por vezes estabelecem-se diálogos entre os representantes do autor do processo e do réu²⁶⁸, como se pode ler no fólho 27, em que se dá uma informação sobre um bailarino «Joanino» que fugiu com dinheiro da empresa, cujo nome não consta da listagem de bailarinos contratados em 1767 (f. 26v). A ausência suscita o comentário do representante legal de Matias Ferreira da Silva, que será respondido pelo de Varela:

- Ordenado não tinha como se vê nas declarações em antecedente de todos os dançarinos.
- Na exposição acima se diz que estava ajustado.
- Vossa mercê diz que não tinha ordenado. Logo foi ajustado de graça. E eu acho graça ao que consta.

(CTBA, f. 27)

V.2.2. A exposição da contabilidade do Teatro do Bairro Alto (1761-1770): organização e estrutura do documento

As contas do Teatro do Bairro alto organizam-se por anos que correspondem, mais correctamente, às temporadas teatrais que principiam no Domingo de Páscoa e

²⁶⁸ O documento *Contas do Teatro do Bairro Alto* foi, como se pode constatar, entregue ao representante legal do autor do processo, Matias Ferreira da Silva, e terá sido devolvido ao réu, que respondeu no próprio documento a algumas das objecções. Assim se explicam as diferentes caligrafias e as respostas aos comentários do autor.

terminam no último dia de Carnaval do ano seguinte. Assim, e a título de exemplo, o ano de 1762 refere-se à temporada de 1762-1763. No início de cada exposição, João Gomes Varela faz um resumo do negócio ajustado nessa temporada, fornecendo as datas, os nomes dos sócios envolvidos e o número de récitas realizadas. O registo contabilístico de cada período exhibe as receitas e as despesas fixas. No campo das receitas entram:

- ganhos recebidos pelos empresários do Teatro do Bairro Alto provenientes da bilheteira ou do negócio efectuado com os sócios externos;
- rendas das casas do pátio do palácio do conde de Soure pertencentes aos empresários;
- o rendimento do botequim do teatro.

No campo das despesas fixas entram os seguintes pagamentos:

- imposto da Décima;
- renda ao conde de Soure.

No final de cada época, calcula-se a diferença entre o total do rendimento e o total da despesa, assentando-se a distribuição do lucro ou do prejuízo entre os sócios, consoante a quota-parte de cada um.

As contas copiadas por Varela não obedecem a uma ordenação sistemática das despesas, havendo períodos em que se arrolam com minúcia os gastos da empresa teatral e outros em que não há quaisquer dados, sendo necessária uma análise descritiva do manuscrito que permita compreender a sua organização, acompanhada de explicações sobre a constante oscilação do esquema expositivo das contas da empresa.

No primeiro fólio do manuscrito pode ler-se «Contas do principio do theatro da casa da opera do Bairro Alto dos anos de 1761 e 1762 e 1763, 1764 e 1765 até Julho de 1766». A contabilidade referente aos primeiros cinco anos e meio exhibe os lucros e prejuízos do teatro até à época da administração de Ferreira da Silva, estando a informação distribuída, até ao fólio 24, da seguinte forma:

—As origens do Teatro do Bairro Alto: descrição dos negócios entre João Gomes Varela e os empresários fundadores da empresa teatral (ff. 1-2v). Segundo Varela, o historial foi reconstituído de memória;

– Cópia das contas dos três primeiros anos – 1761-1763 – do Teatro do Bairro Alto (CTBA, ff. 1-6); inclui a descrição das sociedades e dos negócios efectuados desde a fundação da empresa até 1764, com indicação de valores investidos pelos empresários da casa, o total dos ganhos e o total das despesas dos empresários do teatro até 1764. Segundo Varela, os recibos desapareceram há muito, razão pela qual não há discriminação dos gastos;

– Cópia das contas da temporada de 1764-1765 (ff. 7-11). As contas relativas ao ajuste entre os empresários do Teatro do Bairro Alto e Agostinho da Silva, empresário do Teatro da Rua dos Condes, em 1764, são mais detalhadas do que as referentes aos anos anteriores, mas a listagem das despesas é confusa, pois os critérios usados para registar os gastos não são perceptíveis. A partir desse ano, as dívidas dos espectadores passam a ser assentadas, sendo integradas nas contas de apuramento dos valores debatidos entre os litigantes;

– Cópia das contas dos primeiros três meses de 1765 (ff. 12-14). A contabilidade dos primeiros três meses de 1765 é mais esclarecedora do que as anteriores, uma vez que se diferenciam os pagamentos dos salários da companhia e as despesas com os espectáculos. A nitidez da explicação contabilística surgirá, talvez, da necessidade de mostrar a Matias Ferreira da Silva o desastre financeiro decorrente dos três meses de gestão de Francisco Luís, que se viu na necessidade de pedir a Gomes Varela o pagamento da sua quota-parte do prejuízo;

– Conta geral da época em que foi contratada uma companhia italiana, desde 5 de Julho de 1765 até 5 de Julho de 1766 (ff. 14v-16). Apesar do prejuízo, não são registadas as despesas com os cantores italianos, estando a contabilidade resumida em três fólios. Nesse tempo, Matias Ferreira da Silva foi um dos sócios investidores. Possivelmente João Gomes Varela considerou inútil apresentar mais informações, pois declara que foram «examinadas todas as contas tanto da entrada como da despesa por ele, Matias Ferreira da Silva, na presença de todos os sócios» (f. 14v). Devemos salientar que a expressão «Cópia das contas» se escreve apenas até ao fólio 14v. A partir dessa data, indica-se «Conta geral», talvez porque Ferreira da Silva, primeiro enquanto

«sócio externo» e depois como empresário da casa, passe a conferir os papéis e os cálculos dos rendimentos do Teatro do Bairro Alto;

– Conta geral referente aos sete meses que durou a sociedade formada com os actores da companhia do Teatro do Bairro Alto – de 6 de Julho de 1766 até ao Carnaval de 1767 – indica o número de récitas apresentadas em cada mês e o respectivo montante mensal recebido pelos empresários do teatro, não havendo qualquer registo de gastos, pois, de acordo com o contrato, as despesas eram da responsabilidade dos cómicos (ff. 18-24).

O arrolamento das despesas relativas à temporada de 1768-1769 é omissivo. Durante este período, Matias Ferreira da Silva arrendou a sua quota-parte por uma quantia fixa «de 430\$000 réis a qual vai lançada na conta do Deve e Há-de Haver a f. 334 e por isso não há conta deste ano» (CTBA, f. 132). Ou seja, uma vez recebida a quantia combinada, presume-se que o sócio não teria interesse em conhecer o exercício de contas, sendo desnecessária a sua exposição.

É nítida uma alteração radical na exposição da contabilidade das temporadas de 1767-1768 e 1769-1770, que preenche o manuscrito desde o fólho 25 ao fólho 249v, ocupando quase 90 % do livro de contas do teatro. O esquema de organização da informação é semelhante para as duas temporadas:

A pauta dos salários anuais discrimina:

– os nomes dos cómicos e bailarinos que têm contratos anuais, apresentando-se o valor anual do ordenado e a quantia recebida por mês por cada um dos elementos;

– as importâncias despendidas com as «regalias» (de alguns) dos artistas, que eram ajustadas individualmente (como pagamento das casas). Acrescentam-se os ordenados mensais de alguns dos funcionários do teatro.

As folhas mensais discriminam:

– a soma dos ordenados mensais dos artistas e funcionários do teatro (cómicos, bailarinos e funcionários do teatro, como os porteiros);

– o rol das compras de materiais necessários à execução dos espectáculos;

– as folhas de pagamentos diários, indicadas como «folhas da orquestra», onde se assentam os honorários pagos aos instrumentistas e outros elementos (comparsas, gentes dos bastidores, iluminação);

– outros gastos;

– os rendimentos das récitas;

– uma lista de espectadores com dívidas (nomes e valores);

No final de cada mês apresenta-se a diferença entre o total das despesas e o total do dinheiro cobrado:

Importa a despesa deste mês (...);

Importa o dinheiro cobrado (...);

Fica o caixa devendo a empresa o excesso (...); ou

Fica a empresa devendo ao caixa (...)

O balanço final da temporada exhibe o apuramento das dívidas mensais dos espectadores e a «conta geral» do ano, onde se mostra a totalidade dos proveitos (dinheiro das récitas, das rendas das casas e das dívidas cobradas) e das despesas (acrescenta-se o pagamento do imposto da Décima e da renda ao conde de Soure) de forma a calcular a distribuição dos lucros ou das perdas pelos empresários.

A apresentação do saldo final da temporada de 1769-1770 diverge do esquema expositivo referente a 1767 com a introdução, a partir do fólio 247, de quatro róis de despesas que não haviam sido registadas. As ditas despesas completam a contabilidade de 1769 e vão discriminadas em quatro róis:

Rol n.º 1: assenta-se o dinheiro despendido por Bruno José do Vale com bailarinos e rabequistas italianos que chegaram a Lisboa em 1769 e acrescentam-se outros gastos decorrentes da actividade do teatro.

Rol n.º 2: apresenta as despesas com a preparação das casas dos bailarinos italianos (os irmãos Sabbatini, o casal Pacini e Auguste) em 1769.

Rol n.º 3: indica o dinheiro recebido por bailarinos italianos que foram contratados, em 1768, na cidade de Génova, onde receberam parte dos ordenados ajustados. O dinheiro foi adiantado por Varela.

Rol n.º 4: adicionam-se os custos judiciais decorrentes do processo entre Varela e o casal de bailarinos italianos de apelido Pacini. Na sequência do assentamento dos encargos, cuja divisão pelos sócios é reclamada por João Gomes Varela, introduzem-se,

entre os fólhos 258 e 272v, três conjuntos de cópias certificadas dos autos do processo judicial encetado por Gaetano Pacini e sua mulher, Maria Flori Pacini contra João Gomes Varela.

A contabilidade da casa da ópera referente à temporada de 1769-1770 é retomada logo no fólho 274 com o elenco de despesas feitas por Bruno José do Vale durante a sua viagem por Itália (de Novembro de 1768 a Maio de 1769), ficando concluída com o «Resumo do rendimento e despesa do teatro» (f. 277-278).

O livro de contabilidade do Teatro do Bairro Alto inclui ainda a «Conta geral da receita e despesa que o caixa João Gomes Varela fez no Teatro do Bairro Alto este presente ano de 1770 em dois meses e meio que tiveram princípio em 15 de Abril do dito ano e findaram em o último de Junho do mesmo ano» (f. 279). João Gomes Varela assina o lançamento das despesas, desde o fólho 279 até ao fólho 299v, que foram efectuadas no período anterior à sua demissão em Julho. Tal como nos registos contabilísticos dos anos de 1767 e 1769, inicia-se a conta com a apresentação dos valores das remunerações anuais e mensais dos cómicos, bailarinos e outros funcionários do teatro, assim como o pagamento de «doze folhas de orquestra», ou seja, de doze folhas de registo dos assalariados pagos em cada dia de récita.

A forma de assentamento das despesas do Teatro do Bairro Alto referente aos dois meses e meio de actividade teatral e exercício financeiro difere, mais uma vez, das anteriores. Desta vez, indicam-se os pagamentos das três equipas que trabalharam na casa da ópera, executando pinturas, cenários e vestuários. Os pagamentos vão discriminados por róis:

- Rol dos alfaiates com discriminação dos gastos semanais em compras de fazendas e férias dos alfaiates (indicam-se os nomes e o número de dias de trabalho);
- Rol dos pintores com discriminação dos gastos semanais em compras de tintas e férias dos pintores (indicam-se os nomes e o número de dias de trabalho);
- Rol dos carpinteiros com discriminação dos gastos semanais em compras de ferragens e férias dos carpinteiros (indicam-se os nomes e o número de dias de trabalho).

A abundância de detalhes distribui-se ainda pela listagem de despesas avulsas (ff. 300-200v) e contas das seges (ff. 302-303).

As contas de João Gomes Varela encerram com o «Resumo geral de toda a conta dos 4 anos que decorreram do mês de Julho de 1766 e finalizaram em o de Junho de

1770» (ff. 309v-310v). Os quatro anos correspondem ao período em que Matias Ferreira da Silva foi administrador da Casa de Teatro do Bairro Alto.

V.2.3. Descrição dos documentos judiciais

Sem querermos iniciar aqui um estudo que nos afastaria da actividade do Teatro do Bairro Alto, teremos, no entanto, de esclarecer a organização e as funções dos aparelhos jurídicos que decidiam os conflitos dos empresários. Recorremos aos estudos de António Manuel Hespanha, que faculta esclarecimentos sobre a administração da justiça, reduzindo a opacidade da documentação jurídica anexada às *Contas do Teatro do Bairro Alto*. Hespanha caracteriza a organização político-institucional do Antigo Regime como uma «intrincadíssima malha de competências político-jurisdicional» (1992, p. 41). A intrincada malha compunha-se de uma pluralidade de espaços normativos privados correspondentes a uma pluralidade de inúmeros aparelhos de justiças privilegiadas, «eclesiástica, mas também das justiças comercial, militar, marítima, fiscal, corporativa, etc.» (*idem*, p. 42). Os empresários do Teatro do Bairro Alto dirigiam-se à justiça ordinária, com excepção de Matias Ferreira da Silva, que recorria ao juízo da Conservatória da Companhia Geral de Pernambuco e Paraíba, cuja jurisdição privativa recebia processos judiciais dos membros da companhia. Em Lisboa, as acções começavam na Correição Cível da Cidade, onde sentenciavam os Corregedores do Cível e do Crime de Lisboa. Os desembargadores conheciam, em segunda instância, os processos cíveis que subiam à Casa da Suplicação das justiças da cidade e do termo de Lisboa. O Juízo das Apelações e Agravos Cíveis era constituído «para além dos desembargadores, por escrivães próprios para os agravos e outros para as apelações»²⁶⁹. Nos casos apresentados nas cópias requeridas por Varela, verifica-se

²⁶⁹ Informações disponibilizadas no sítio da ANTT, <http://digitarq.arquivos.pt> (código de referência PT/ATT/JAAC). Nuno Camarinhas esclarece a distinção entre o agravo e apelação: «Não se podia apelar de todos os juízes; a possibilidade de apelar ou não das sentenças dependia da importância da sua jurisdição ou da sua alçada. Dos juízes de maior graduação só se poderia agravar para a Casa da Suplicação. A apelação ocorria, regra geral, quando as partes consideravam que tinha sido feita injustiça numa instância inferior; o agravo ou suplicação ocorria no caso em que fora feita justiça mas ela era considerada demasiado gravosa». Nuno Camarinhas, «A Casa da Suplicação nos finais do Antigo Regime (1790-1810)», in *Cadernos da Câmara Municipal de Lisboa*, 2.ª série, n.º 2, Julho-Dezembro de 2014, disponível em <http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/fotos/editor2/Cadernos/2serie/2/nunoc.pdf> (acedido a 26 de Fevereiro de 2016). O esclarecimento de Camarinhas parte da leitura do *Manual de apellações, e agravos: ou deducção systematica dos principios mais solidos, e necessarios, relativos á sua materia, fundamentada nas leis deste reino, para uso, e utilidade da magistratura, e advocacia* de António Joaquim de Gouveia Pinto. Bahia: Typographia de Manoel Antonio da Silva Serva, 1816, p. 19.

uma constante revisão das decisões, instrumento que permite ao agravante contestar as sentenças emanadas da Correição Cível. Os recursos adiavam a sentença final, podendo prolongar o processo durante anos.

Os derradeiros fólios do manuscrito *Contas do Teatro do Bairro Alto* (ff. 258-344) integram a documentação seleccionada por João Gomes Varela para exposição da sua defesa e reúne informação extraída de vários autos judiciais. A documentação está paginada e incorporada no manuscrito, encontrando-se organizada em séries numeradas de 1 a 6, que passaremos a chamar «documento n.º 1», «documento n.º 2», etc. Os documentos são traslados de processos judiciais que vão certificados e autenticados por escrivães. Os autos não são transcritos na íntegra, sendo apenas copiados os excertos requeridos por João Gomes Varela em 1774, com a finalidade de apresentar e validar os montantes em dívida de Matias Ferreira da Silva. Fica patente a necessidade de provar a dívida de Francisco Luís a João Gomes Varela (1.130\$520 réis), que Matias Ferreira da Silva havia assumido no contrato de aquisição da quota-parte do sócio cedente, mas que acabaria por considerar falsa, como se pode ver na nota de margem redigida pelo representante legal de Matias Ferreira da Silva, que menciona a «fingida dívida do cedente Francisco Luís» (f. 10v).

O documento n.º 1 (ff. 258-262v) é um traslado requerido por João Gomes Varela, em 6 de Maio de 1774, dos autos redigidos pelo escrivão João da Cunha Belém em 1770, e que vai assinado pelo mesmo. Os autos correram num dos ofícios dos Agravos e Apelações Cíveis da Corte e Casa da Suplicação e tiveram como agravante João Gomes Varela e como agravados Gateano Pacini e a mulher, Maria Flori Pacini. Dos autos é trasladado o mapa da conta dos gastos que se fizeram com os bailarinos em Itália e em Lisboa e inclui os custos associados às tarefas do contador do juízo da inferior instância, Luís António Simploriano Pantojo (1 de Março de 1770). Os gastos desembolsados pelos empresários com os bailarinos são descontados dos seus ordenados.

O documento n.º 2 (ff. 264-268v) é uma cópia certificada, requerida por João Gomes Varela, em 5 de Maio de 1774, e que vai redigida e assinada por José do Vale Baptista, escrivão de um dos ofícios da Correição Cível de Cidade, e dela consta a execução da sentença cível, a 11 de Junho de 1772, por ordem do corregedor Doutor Tomás José da Silva Vieira Covalino, que determina um mandado de penhora dos bens de João Gomes Varela para pagamento da quantia de 321\$975 réis aos bailarinos Pacini pelas custas da execução. A cópia inclui o termo de quitação, também datado de 11 de

Junho de 1772, que comprova a entrega dos 321\$975 réis por parte do réu, João Gomes Varela, ao procurador do casal Pacini, Pedro Correia Pires.

O documento n.º 3 (ff. 269-272v) é uma cópia exarada pelo tabelião público de notas, a 6 de Maio de 1774, pelo José Rufino de Andrade e que também é requerida por João Gomes Varela. Transcrevem-se os autos de Acção Cível de Libelo, em que é autor João Gomes Varela e réus Matias Ferreira da Silva e Bruno José do Vale. Os autos correram no Juízo da Correição Cível da Cidade, de que é escrivão Bernardo José Pereira Cardoso, e acham-se continuados por Tomás José Ferreira da Veiga. A acção decorre a 13 de Agosto de 1773 e pretende obrigar os sócios a pagar a quarta parte das custas da execução (109\$617 réis a cada um) do processo movido pelos bailarinos Pacini contra o empresário Varela, sendo copiados os recibos pagos por Varela aos diversos funcionários judiciais.

O documento n.º 4 (ff. 311-317v) corresponde à transcrição de excertos da Acção Cível de Embargos à Primeira em que é autor António José Gomes e réu Matias Ferreira da Silva²⁷⁰. Os autos correram no Juízo da Conservatória da Companhia Geral de Pernambuco e Paraíba e tiveram como escrivão Manuel Antunes de Matos Esteves da Fonseca, sendo trasladados pelo tabelião José Rufino de Andrade e assinados em 19 de Maio de 1774 – e «deles consta passar-se sob sentença do réu embargado em dezoito de Dezembro de mil setecentos setenta e três» (f. 311). O primeiro excerto consiste na exposição de nove itens que Matias Ferreira da Silva, o «réu embargado», quer provar em sua defesa (ff. 311-312v), formando a reconvenção contra António José Gomes, sócio durante a época em que a companhia lírica italiana residiu no Teatro do Bairro Alto²⁷¹. O excerto será relevante por nele se declarar o montante de dinheiro que António José Gomes deveria ter pago a Matias Ferreira da Silva que, por sua vez, deveria ter entregado ao caixa do teatro. Segundo Varela, o dinheiro em falta, relativo à quota-parte do prejuízo do teatro durante essa época, e à cobrança de camarotes, foi carregado nas contas, mas não entrou em caixa.

²⁷⁰ Matias Ferreira da Silva e António José Gomes estão envolvidos num primeiro processo judicial, cujos autos correram na Conservatória da Companhia Geral de Pernambuco e Paraíba entre 1768 e 1769, sendo localizados em ANTT (Feitos Findos, Conservatória da Companhia Geral de Pernambuco e Paraíba, mç. 10, n.º 10, cx. 13, Código de referência PT/TT/CCPP/0010/00010). Segundo a descrição técnica, o documento corresponde à «Acção Cível de assinação de dez dias em que é autor Matias Ferreira da Silva e réu António José Gomes», teve como escrivão Manuel Antunes de Matos Esteves Fonseca e relaciona-se com uma dívida de 898\$590 réis referente ao quarto do interesse que teve o autor com João Gomes Varela na Companhia da Ópera do Bairro Alto. O documento foi produzido entre 10 de Março de 1768 e 29 de Março de 1769. O Acórdão em Relação, datado de 16 de Março de 1769, condena o réu ao pagamento da dívida.

²⁷¹ Cf. Parte II.4. A «época dos italianos» (5 de Julho de 1765 a 5 de Julho de 1766).

O excerto seguinte corresponde a uma conta onde se assentam os valores em dívida entre João Gomes Varela e Matias Ferreira da Silva, sendo lembrada a escritura de 30 de Maio de 1766 (ADL18), pela qual Matias Ferreira da Silva se compromete ao pagamento da dívida de Francisco Luís, contabilizado em 1.130\$520 réis, a João Gomes Varela. É copiada a liquidação do valor em dívida com datas e valores solvidos até 24 de Março de 1768, sendo assinada por João Gomes Varela (ff. 313-314). Segue-se o traslado da conta assinada por Matias Ferreira da Silva em 30 de Maio de 1770, onde se adicionam os valores dos empenhos e pagamentos feitos por Matias Ferreira da Silva – repetem-se os valores da dívida de Francisco Luís e acrescentam-se os valores relacionados com a «Despesa para fornecimento do teatro», desde 3 de Abril de 1769 a 1 de Março de 1770 – assim como se discriminam os lucros recebidos por Ferreira da Silva entre 1 de Janeiro de 1767 e 15 de Abril de 1770. Mais uma vez, João Gomes Varela apresenta excertos que provam o valor da dívida de Francisco Luís, «herdada» por Ferreira da Silva, tal como se pode ler nas alegações inscritas no manuscrito: «Esta mesma quantia de 1.130\$521 é o total que Matias Ferreira da Silva pagou ao caixa João Gomes Varela como se mostra da Conta e Recibo a fólho 313 e é tanto verdade todo o expendido que o mesmo Matias Ferreira da Silva o confessou na causa que teve com o seu sócio António José Gomes, como se vê a fólho 314» (CTBA, f. 16).

O documento n.º 5 (ff. 319-323v) contém uma cópia integral do contrato de cessão e trespasse da parte de Francisco Luís a Matias Ferreira da Silva²⁷², estando comprovada a totalidade do pagamento pelo tabelião, António da Silva Freire, que assina a nota a 20 de Abril de 1774. Seguem-se novos excertos da já mencionada «Acção Cível de Embargos à Primeira em que são partes autor António José Gomes contra Matias Ferreira da Silva» (f. 324). A cópia dos excertos, redigida por José Rufino de Andrade e por ele assinada a 21 de Maio de 1774, apresenta agora a nota do fólho 32 verso do processo litigioso que se prolongou durante anos entre os dois antigos companheiros, António José Gomes e Ferreira da Silva. Mas, mais uma vez, Varela apenas recorre às informações deste processo para lembrar a dívida de Francisco Luís assumida por Matias Ferreira da Silva, e o excerto comprova o pagamento de 480\$000 réis a João Gomes Varela.

O documento n.º 6 (ff. 327-344) corresponde aos últimos fólhos das *Contas do Teatro do Bairro Alto*, e nele apresentam-se a listagem das dívidas e os acertos de

²⁷² Cf. Parte II.4. A «época dos italianos» (5 de Julho de 1765 a 5 de Julho de 1766) e a nossa transcrição do acto notarial em anexo (ADL 18).

contas entre os dois litigantes, João Gomes Varela e Matias Ferreira da Silva. O documento desdobra-se em cinco partes – três folhas de contabilidade e duas cópias de autos judiciais –, mas o conjunto agrupa os valores em dívida e as últimas provas anexadas por Varela para justificar a sua versão da contabilidade. Na primeira folha, designada como «Mapa geral das dívidas à empresa do Teatro do Bairro Alto e de como se deve fazer a repartição delas as quais são desde o ano de 1763 até ao fim do mês de Junho do ano de 1770» (ff. 327-332), identificam-se os nomes dos devedores, os anos em que contraíram as dívidas, as quantias e sua repartição pelos sócios. Na segunda folha de contabilidade (ff. 333-335), acha-se a conta geral do «deve e há-de haver» entre os sócios, apresentando-se a listagem das dívidas do que cada um deve ao outro e respectivas adições, sendo calculada a diferença entre os dois resultados. As dívidas de Ferreira da Silva somam 2.487\$570 réis e as dívidas de Varela somam 1.885\$136 réis, ou seja, de acordo com as contas de Varela, Ferreira da Silva ainda deve 602\$434 réis. Na lista das dívidas de Ferreira da Silva aparecem os valores já indicados nos documentos anteriormente expostos, tais como aqueles referentes à dívida de Francisco Luís e à dívida de António José Gomes, e acrescentam-se gastos com a actividade do teatro, camarotes e o prejuízo decorrente das contas da temporada de 1769-1770 e dos primeiros meses de 1770. A terceira folha de contabilidade discrimina a «Conta particular que João Gomes Varela tem com o senhor Matias Ferreira da Silva do ano de 1766 até o Entrudo de 1767» (f. 336).

Os últimos fólios (ff. 340-344) dão fim às contas com a trasladação de dois processos judiciais entre João Gomes Varela e Matias Ferreira da Silva, o primeiro dos quais intitula-se «Agravo ordinário João Gomes Varela primeiro Agravante – com Matias Ferreira da Silva – segundo Agravante». Os autos correram na «Superior Instância, e deles é escrivão António José de Brito Queimado, e se acham ultimamente continuados com vista ao doutor Tomás José Pereira da Veiga em trinta de Abril próximo passado deste ano» (f. 337). O traslado é assinado por José Rufino de Andrade em 11 de Maio de 1774, que transcreve uma declaração de valores em dívida de João Gomes Varela e «as dívidas do Senhor Matias Ferreira da Silva a João Gomes» (337-338v), sendo a letra de Matias Ferreira da Silva reconhecida pelo escrivão José Rufino de Andrade a 27 de Junho de 1770, data em que terá tido início o pleito entre os dois sócios, ou seja, cerca de um mês antes da demissão do empresário Varela. A sentença do cível foi recusada por ambas as partes, tendo o processo transitado para o Juízo das Apelações e Agravos Cíveis, onde os agravantes pediram nova solução para o caso. O

segundo processo fecha as *Contas do Teatro do Bairro Alto* e diz respeito à caixa de ouro esmaltado atrás referida. José Rufino de Andrade assina, a 7 de Junho de 1774, o traslado dos autos intitulados «Execução de sentença que requer como autor Matias Ferreira da Silva, contra João Gomes Varela, réu». Os autos correram no Juízo da Correição Cível da Cidade de que é escrivão Bernardo José Pereira Cardoso e «neles se acha sentença cível a favor de Matias Ferreira da Silva contra João Gomes Varela, passada em nome de sua majestade fidelíssima e assinada pelo doutor Joaquim Manuel de Carvalho, corregedor do Cível da Cidade» (f. 340). Em segunda instância, o caso é revisto e a condenação será revogada a 28 de Maio de 1773, sendo assinada pelos doutores Tomás António de Carvalho Lima e Castro e Jerónimo de Lemos Monteiro, Desembargadores dos Agravos, e redigida pelo escrivão João da Cunha Belém.

PARTE VI – NOTAS E BREVES CONTRIBUTOS PARA O ESTUDO DO TEATRO DE SETECENTOS

VI.1. As autorias, os folhetos e os processos de escrita

Revisitar o Teatro do Bairro Alto pressupõe sinalizar um vocabulário e reconhecer processos de escrita, reescrita e de adaptação à cena, quer da música quer do texto literário, passíveis de causar estranheza nos dias de hoje. As práticas da época colocam problemas quanto à atribuição de autorias, um assunto que não é pacífico para os historiadores do teatro do século XVIII, sendo necessário enumerar problemáticas inerentes ao estudo dos repertórios dos teatros públicos.

Partindo do princípio de que os títulos registados na documentação manuscrita foram publicados e que os textos dos folhetos foram representados, teremos de assumir como primeira dificuldade o anonimato dos autores dos textos que foram publicados em folhetos. A regra, no entanto, podia ser quebrada quando os editores pretendiam promover um autor ou assegurar os êxitos da venda pela exibição de nomes nas folhas de rosto, como explica José Camões:

A indústria do folheto faz circular textos de autoria reconhecida a par de outros cujos autores ficaram anónimos, quer por omissão do nome quer por utilização de siglas e de pseudónimos, muitos dos quais ainda hoje não estão devidamente identificados. Juntamente com os nomes internacionais consagrados em toda a Europa, como os franceses Molière e Voltaire, os ingleses Ben Jonson e William Congreve, os italianos Metastasio e Goldoni, ou os espanhóis Agustín Moreto e José de Cañizares, por vezes reduzidos ao formato do espectáculo português, a actividade editorial encarregava-se de promover e divulgar os méritos nacionais de autores profícuos neste domínio que, ao contrário dos estrangeiros, raramente se viram retratados por artistas plásticos. Destacam-se José Daniel Rodrigues da Costa, Leonardo José Pimenta e Antas, a par de outros conotados com as arcádias, cujas obras não deixaram de ser impressas em folheto como meio de as popularizar, como aconteceu com Domingos dos Reis Quita, ainda que sob um engenhoso uso de pseudónimos tomados de nomes reputados. (2016, p. 25)

Mas a indústria do folheto setecentista e as estratégias de venda utilizadas pelos impressores podem levantar outras dificuldades aos historiadores – a atribuição de falsas autorias foi um recurso usual para chamar a atenção dos leitores, embora, por vezes, o logro fosse flagrante: «Tão ou mais ousada é a atribuição da comédia *Laura*

reconhecida a Pietro Metastasio, no impresso de José da Silva Nazaré, em 1785, quando o profícuo abade romano não conta na sua vasta obra dramática com um título sequer remotamente parecido com aquele. Na realidade, trata-se de uma muito livre tradução de *La Sirena de Tinacria*, de Diego de Córdova y Figueroa, dramaturgo espanhol do século XVII» (*idem*, p. 32). A inscrição dos nomes dos famosos libretistas italianos terá sido um expediente amplamente usado pelos impressores portugueses e lembramos o texto, já referido, da comédia *Adelácia em Itália*, representado no Teatro do Bairro Alto em 1770²⁷³, publicado por outro impressor, Francisco Borges de Sousa, como «Comédia nova intitulada *Adelácia em Itália*, do Apóstolo Zeno, mestre que foi do insigne abade Pedro Metastasio» (1792), quando o conteúdo corresponde à tradução de *Adelasia in Italia*, de Francesco Ringhieri.

VI.1.1. Nicolau Luís da Silva e as mutações do texto

Sendo a atribuição de autorias, quer em relação à música quer em relação aos textos, um tema complexo na história do teatro do século XVIII, teremos de colocar algumas questões relacionadas com a reconstituição e fixação do repertório do Teatro do Bairro Alto, sendo obrigatória a menção a Nicolau Luís da Silva, dramaturgo ao serviço da casa da ópera durante quase uma década. Biografado por Costa e Silva no *Ensaio biográfico-crítico sobre os melhores poetas portugueses* (1855), Nicolau Luís ficou associado à figura de um escritor, boémio, excêntrico e solteirão, que morava na Rua da Rosa das Partilhas. A figura romântica é, na verdade, uma ficção nascida da imaginação do autor ou terá sido gerada por uma confusa recolha de testemunhos orais (Silveira, 1968)²⁷⁴. Nicolau Luís nasceu em Dezembro de 1723, em Lisboa, na freguesia dos Anjos, casou e teve seis filhos, e viveu na freguesia de Santa Isabel (Camões e Henriques, 2016). Depois dos anos dedicados à companhia do Teatro do Bairro Alto, o comediógrafo terá continuado a escrever para os teatros, encontrando-se o registo de um requerimento seu para se representar *Os poetas fadados*, com data de 17 de Agosto de

²⁷³ Cf. Parte II.9.1. A produção e apresentação de espectáculos durante a temporada de 1770-1771.

²⁷⁴ Pedro da Silveira faz um balanço dos estudos existentes sobre Nicolau Luís através da apresentação de um resumo das informações fornecidas por Inocêncio Francisco da Silva (1862), Teófilo Braga (1871), Ribeiro Guimarães (1873) e Carlos Rossi (1947). Os anacronismos de Costa e Silva foram logo apontados por Inocêncio. Numa breve, mas bem documentada biografia, Pedro da Silveira repõe a história factual do dramaturgo, num artigo intitulado «Do “verdadeiro romance” à verdade sem romance: Nicolau Luís da Silva». *Vértice*, vol. 28, n.º 298, Julho de 1968, pp. 502-513. Os autores citados encontram-se na nossa bibliografia.

1787²⁷⁵. Mas Nicolau Luís não chegou a receber a aprovação do censor, assinada a 19 de Novembro, pois morreu no dia 15 de Setembro de 1787.

Vindo do Teatro da Rua dos Condes e ajustado, como vimos, desde 1763, pelos empresários do Teatro do Bairro Alto para escrever originais e traduções em regime de exclusividade, Nicolau da Silva aceitava dois tipos de pagamentos: «sendo obra sua», o escritor recebe 2\$000 réis por cada noite, «sendo alheia vencerá somente dois tostões» (ADL 10). Nas *Contas do Teatro do Bairro Alto*, o seu nome consta do rol dos pagamentos mensais até Fevereiro de 1770, embora se observe uma drástica redução do salário em 1769, tendo passado a receber 6\$400 réis mensais quando em 1767 auferia 20\$000 réis. A partir de 1770, ano que coincide com o da demissão de Varela, e o seu nome não volta a aparecer associado ao Teatro do Bairro Alto.

Pouco se sabe sobre a produção de Nicolau Luís, quais as obras que terá traduzido ou quais terá concebido de raiz, pois o seu nome raramente aparece nos folhetos; na verdade, só se encontra num impresso de 1788 (Lisboa, Tipografia Moraziana), cujo paratexto anuncia a sua ligação, não ao Teatro do Bairro Alto, mas ao Teatro da Rua dos Condes: «Comédia nova intitulada *Os maridos peraltas e as mulheres sagazes*. Composta por Nicolau Luís da Silva, representada no Teatro da Rua dos Condes». No entanto, ao longo dos oito anos em que fez parte da companhia, enquanto comediógrafo profissional ao serviço de um teatro com constante necessidade de pôr em cena novos textos, teremos de supor que Nicolau Luís tenha redigido dezenas, senão mesmo, centenas de textos. Os manuscritos autógrafos também são raros, tendo até à data sido identificados dois: *A ilha desabitada*, guardado no fundo da Real Mesa Censória²⁷⁶, e o já mencionado *Lavrador honrado*, uma tradução de *El Alcalde de Zalamea (El garrote más bien dado)*, de Calderón de la Barca, levada à cena em 1764, no Teatro do Bairro Alto, e que viria a ser publicada em 1784, na oficina de António Rodrigues Galhardo, sem nome do tradutor. Inocência da Silva, confiando em testemunhos autênticos e contemporâneos, nomeadamente nos da atriz Cecília Rosa e do dramaturgo Manuel de Figueiredo, apenas reconhece *Belisário, Conde de Alarcos* (tradução da obra homónima de Antonio Mira de Amescua) e *D. Inês de Castro* (tradução de *Reynar después de morir* de Juan Vélez de Guevara) como obras de Nicolau Luís (1972 [1862], pp. 274-287). Não podemos deixar de chamar aqui a atenção para os catálogos das bibliotecas, nacionais e estrangeiras, que atribuem a autoria de centenas de folhetos a Nicolau Luís

²⁷⁵ ANTT, RMC, liv. 7, f. 170.

²⁷⁶ ANTT, RMC, cx. 222, n.º 362. Identificado por José Camões (2006, p. 26).

sustentando-se, erroneamente, na autoridade de Inocêncio da Silva. Na verdade, o autor do fundamental *Dicionário bibliográfico* afirma, claramente, apenas considerar provadas as autorias daquelas três obras. Contudo, o verbete «Nicolau Luís» parece ser o lugar adequado para apresentar um catálogo das «nossas comédias de *cordel*»: «Por julgar este o lugar mais azado, darei aqui a resenha geral, tanto das que pude reunir, como de algumas que apenas conheço pelos títulos, e cujas indicações bibliográficas vão por isso deficientes» (*idem*, p. 275). Deste modo se constituiu a tradição que considera Nicolau Luís como o dramaturgo-tradutor das cento e oitenta e uma comédias e vinte e uma tragédias coligidas por Inocêncio, um dado fornecido pelas bibliotecas e arquivos que guardam e catalogam os folhetos de Setecentos.

Nas *Contas do Teatro do Bairro Alto*, o seu nome encontra-se associado apenas a dois títulos: «Comédia de Nicolau, *Constância da fortuna*» (f. 153) e «A Nicolau Luís pela tradução da *Filha obediente*» (f. 300v). Se é pacífica a correspondência entre este último título e o texto de Goldoni, *La figlia obediente*, em relação a *Constância da fortuna*, cuja grafia oscila entre «Constância» e «Inconstâncias da fortuna» (f. 159 e f. 197), teremos de recuperar o título completo por aproximação ao folheto *Inconstâncias da fortuna ou lealdade de amor*, impresso em 1781 e 1785, na oficina de Domingues Gonçalves, e em 1792, na oficina de Francisco Borges de Sousa. Comparando o texto de 1781 e o texto de Cristóbal de Monroy y Silva (1612-1649), *Mudanzas de la fortuna y firmezas del amor*²⁷⁷, podemos concluir que o texto português é uma tradução, ou, melhor, adaptação, da peça castelhana. A versão portuguesa, que terá sido representada no teatro em 1769, além de suprimir partes do enredo (um encontro entre a apaixonada, disfarçada de homem, e o seu apaixonado, ou a tentativa de assassinato do rei), privilegia a unidade de acção através da eliminação de falas supérfluas e da criação de novos diálogos que auxiliam a definição dos caracteres e dos seus sentimentos. Em algumas zonas faz-se a tradução quase literal dos versos castelhanos. É, ainda, evidente um maior respeito pela verosimilhança, sendo introduzidos elementos que asseguram a credibilidade das personagens e do desenlace do drama.

²⁷⁷ A cópia digital do texto *Inconstâncias da fortuna e lealdades de amor* está disponível no sítio da Biblioteca de Arte, <http://www.biblartepac.gulbenkian.pt> (TC 355; TC 544), e a cópia digital do texto *Mudanzas de la fortuna y firmezas del amor* está disponível no sítio da Biblioteca Nacional de Hispánica, da Biblioteca Nacional de Espanha, <http://bdh.bne.es/>, integrando o volume *Doze comedias las mas famosas que asta aora han salido de los mejores y mas insignes poetas: tercera parte*. [Em Lisboa?] [por Antonio Alvarez...?] (CDU 821.134.2).

É possível estabelecer outra comparação entre o texto de um folheto, cujo título foi identificado nas *Contas do Teatro do Bairro Alto*, e que terá sido interpretado pelos cómicos portugueses, e o texto em língua castelhana. *O conde de Alarcos*, apresentado no Teatro do Bairro Alto em 1769, foi publicado em Lisboa, na oficina de Domingos Gonçalves, em 1783²⁷⁸, e na oficina de Francisco Borges de Sousa conheceu duas impressões – uma em 1788 e outra em 1792. O texto de 1783 é uma tradução de *El conde de Alarcos*, de Antonio Mira de Amescua (1577-1644)²⁷⁹. Não existe, em nenhum dos documentos, menção ao tradutor, mas o modelo de acomodação é semelhante àquele que examinámos acima entre *Inconstâncias da fortuna* e *Mudanzas de la fortuna*. Na versão portuguesa de *O conde de Alarcos*, o enredo é clarificado nas falas das personagens, que sintetizam situações passadas e as paixões presentes, elimina-se o casal de *graciosos* e cenas que provocam a dispersão da acção principal, acrescentam-se versos que justificam o comportamento das personagens e mantêm-se partes onde a tradução é quase literal. Verifica-se que os procedimentos de adaptação à cena portuguesa são semelhantes nas duas traduções que aqui mencionamos a título de exemplo²⁸⁰. Inocêncio da Silva também observa, numa leitura comparativa entre *D. Inês de Castro* – tradução que «o consenso universal dos contemporâneos atribuiu sempre a Nicolau Luís» – e a comédia de Vélez de Guevara, uma semelhança entre os enredos, mas «o começo ou a exposição nas primeiras cenas diversificam totalmente um do outro, bem como várias situações e diálogos em todo o curso das peças. Sobretudo, Nicolau Luís suprimiu, talvez acertadamente, a personagem do *gracioso* que o autor espanhol introduzira como obrigada a sua comédia» (1972 [1862], p. 286). Maria João Almeida, na sua análise da tradução publicada na oficina de Francisco Sabino dos Santos, em 1777, sob o título *Capitão Belisario*, reconhece *O Belisário* de Goldoni, e identifica, concretamente, a «edição pirata» de 1738 (dada à estampa em Bolonha por

²⁷⁸ A cópia digital do folheto *O conde Alarcos* está disponível no sítio da Biblioteca de Arte, <http://www.biblartepac.gulbenkian.pt> (TC 235).

²⁷⁹ A cópia digital do texto *El conde de Alarcos*, edição de Juan Nadal, impressão de Juan Serra (A 250/184 (07)), está disponível no sítio <http://fondosdigitales.us.es> da Biblioteca da Universidade de Sevilha.

²⁸⁰ Cf. Giuseppe Carlo Rossi. 1947. «A influência italiana no teatro português do século XVIII», in *A evolução e o espírito do teatro em Portugal*. Lisboa: 2.º ciclo (1.ª série) de conferências promovidas pelo Século, pp. 281-334. Rossi põe em paralelo os processos de adaptação de textos de Metastasio por Fernando Lucas Alvim (o impressor Francisco Luís Ameno) e por Nicolau Luís. Não deixando de prevenir que se encontra no terreno das suposições, o estudioso conclui que o primeiro introduz dois «graciosos» nas suas adaptações e Nicolau introduz três. Uma suposição que não podemos corroborar neste breve exercício, onde se constatou a eliminação do casal de *graciosos* inventado pelo comediógrafo Mira de Amescua.

Constantino Pisarri) como texto de partida; as modalidades de alteração efectuadas pelo tradutor português são apontadas, tais como a supressão, acréscimos, redimensionamento do número de actos de três para cinco e até de uma inovação ao introduzir um Belisário cego e mendigo (2007a, pp. 341-342).

Se, de facto, Nicolau Luís redigiu os textos dos folhetos impressos nos anos oitenta por Domingues Gonçalves, podemos acrescentar que foi remunerado pelo labor poético e inventivo, pois as *Contas* registam o pagamento de 2\$000 réis – valor acordado, no contrato de 1763, como pagamento de textos originais (CTBA, f. 159, f. 197). As traduções que analisámos terão de ser consideradas, hoje em dia, como versões dos textos de partida onde não existem o que chamaríamos «respeito», ou fidelidade, pelo autor. Ou o «respeito» revela-se no virtuosismo da transformação do texto que, nos casos analisados, pode ser considerado como uma arte da imitação.

A diminuta presença da dramaturgia portuguesa no repertório do Teatro do Bairro Alto leva a crer que tenha entregado, mormente, traduções de textos castelhanos, como aqueles que foram aqui aludidos, de comédias italianas, certamente de Goldoni, e, talvez, tenha traduzido os dramaturgos franceses. Os escritos que entregou à Real Mesa Censória seriam da sua lavra, reconhecendo-se, além de *Farnace em Eraclea*, que terá sido representado em 1771 (ver Apêndice 1), e o já referido *O capitão Belisário*, que obteve licença de impressão em 10 de Janeiro de 1777²⁸¹, e mais dois textos para os quais solicitou licenças de impressão: *Os irmãos supostos*²⁸² e *A estalagem* (entremez), que tiveram autorização no dia 26 de Abril de 1779²⁸³.

Se o conceito de autoria não era estranho aos compositores, dramaturgos e impressores do século XVIII, já os direitos de autor, associados a noções como «texto original», «propriedade intelectual» e «plágio», não sendo desconhecidos, seriam ignorados sem qualquer sanção²⁸⁴. O caso português não era uma excepção e mencionamos, a título ilustrativo, o sistema teatral londrino em finais de Setecentos, dependente da importação das óperas italianas em voga. O estudo sobre a casa de ópera

²⁸¹ Requerimento de Nicolau Luís: 9 de Dezembro de 1776 (ANTT, RMC, caixa 23, nº 134). Registo de distribuição ao censor: 9 de Dezembro de 1776, com registo do regresso no dia 10 de Janeiro de 1777 (ANTT, RMC, liv. 5, f. 257).

²⁸² Registo de distribuição ao censor: 22 de Março de 1779, com registo do regresso no dia 26 de Abril de 1779 (ANTT, RMC, liv. 6, f. 41v).

²⁸³ Registo de distribuição ao censor, com registo do regresso no dia 26 de Abril de 1779 (ANTT, RMC, liv. 6).

²⁸⁴ Maria João Almeida menciona o caso de Goldoni: consciente do seu estatuto de autor e dos seus direitos, avalia as edições «clandestinas» dos seus textos, que circulavam por toda a Europa, sobre as quais não tinha controlo (Almeida, 2007a, pp. 109-112).

King's Theatre é revelador da prática de *substituições* (o *primo uomo* e a *prima donna seria* podiam inserir numa ópera as árias da sua escolha) e de *pasticcios* (uma miscelânea de árias de diferentes compositores reunidos numa nova obra) nas peças musicais (Price, Milhous, Hume, 2001 [1995], pp. 27-31). A identificação da autoria de uma obra musical pode ser, como se torna evidente, difícil. Em relação às traduções dos libretos, os investigadores britânicos identificam três categorias clarificadoras dos processos adaptação, que nos parecem adequadas às adaptações que encontramos nos folhetos setecentistas em Portugal: «Libretto translations fall into three broad categories: the quasi-literal; the poetic; and plot-aiding or -altering. While there is some overlap, one needs to be aware of these different types to appreciate the extent to which the audience was being informed, manipulated, and sometimes misled» (*idem*, p. 35). As traduções que acima mencionámos como podendo ser atribuídas a Nicolau Luís ajustam-se à categoria «plot-aiding or -altering» apresentada pelos estudiosos do King's Theatre.

Além dos de Nicolau Luís, o Teatro do Bairro teve em cena textos escritos pelos actores da companhia. José Félix, como já referimos, traduziu *Codro*, *Múcio romano*, e Pedro António Pereira escreveu comédias e entremezes. Pedro António é um caso interessante de versatilidade artística, pois não só representava, dançava e cantava, como também escrevia para a cena. Pouco se conhece do seu percurso artístico depois de ter saído do Teatro do Bairro Alto, em 1771 ou 1772. É possível que o actor tenha prosseguido a sua carreira multifacetada no Teatro do Corpo da Guarda, na cidade de Porto, uma vez que, em 6 de Junho de 1772, integrou o elenco de cantores e bailarinos italianos da ópera *Il Demofonte*, de David Perez, onde actuou a sua mulher, Lucrezia Battini, e a sua antiga colega do Bairro Alto, Luísa Todi (Brito, 1989, p. 114). Terminada a gestão e administração da Sociedade para a Subsistência dos Teatros Públicos, o seu nome aparece volta a associar-se ao teatro da cidade do Porto, num requerimento de 26 de Agosto de 1776, em que se pedia a licença de representação de *Precipícios de Faetonte*²⁸⁵.

Enquanto escritor, Pedro António fez traduções de comédias castelhanas e também terá concebido textos originais. Nas *Contas do Teatro do Bairro Alto* há quatro ocorrências de gastos com as suas comédias – entre Novembro de 1767 e Fevereiro de 1768 – que deverão corresponder a três textos diferentes (f. 88v, 97v, 114).

²⁸⁵ ANTT, RMC, cx. 23, n.º 137.

Desconhecem-se os títulos, mas numa delas, representada em Junho de 1767, o «Bicho», ou seja, o actor Lourenço António, interpretou um Arlequim; a compra de três máscaras indica que o espectáculo integraria mais personagens da *commedia dell'arte* (f. 43). Indicam-se, ainda, despesas com dois entremezes, sem indicação de títulos, tal como acontece com as comédias (CTBA, f. 97, 97v e f. 114). No entanto, existem notícias sobre a trajectória de alguns textos, traduções e originais, atribuídos a Pedro António Pereira que atestam uma continuidade da actividade dramática. A comédia *Honestos desdêns de amor*, que integrou o repertório do Teatro do Bairro Alto em 1767²⁸⁶, foi novamente representada em 1776²⁸⁷ e, em 1785, saiu do prelo de Francisco Borges de Sousa²⁸⁸, com informação sobre o autor e o tradutor na folha de rosto: «Composta no idioma espanhol por D. Agostinho Moreto e traduzida na portuguesa por Pedro António Pereira, ampliada e correcta por um novo curioso». *Latino na Cítia ou a Constante Clemene*, representado no Teatro do Bairro Alto durante e temporada de 1769-1770, drama que terá como provável autor Pedro António, voltará à cena em 1783, quando o manuscrito recebe licença de representação e impressão por parte dos censores²⁸⁹. Nesse mesmo ano, Domingos Gonçalves publicou *Latino na Cítia* e mais dois entremezes «por Pedro António Pereira, cómico português»: *O outeiro ou os poetas afinados* e *A doutora Brites Marta*. Este último, em 1771, havia recebido um parecer negativo do censor António Pereira Figueiredo, que avaliava a sua duvidosa moralidade: «O entremez que tem por título *A doutora Brites Marta*, eu o acho, por uma parte, demasiadamente chulo e indecente e, por outra, nada instrutivo, e ao mesmo tempo com pouca graça, pelo que o julgo indigno de se imprimir»²⁹⁰. Mas o nome do actor também ficou associado a tragédias, sendo dado ao prelo por António Rodrigues Galhardo, em 1783, *Zaira* de Voltaire, traduzida por Pedro António. Uma cópia autógrafa de António José de Oliveira, com data de 20 de Novembro de 1783, também

²⁸⁶ Cf. II.6.2. O repertório de 1767-1768.

²⁸⁷ Obteve licença de representação no dia 18 de Janeiro de 1776 ANTT, RMC, liv. 10, f. 121).

²⁸⁸ No sítio HTP on line – Documentos para a História do Teatro, lêem-se mais informações: Há um registo do despacho para o censor sobre a impressão da comédia *Honestos desdêns de amor*, com data de 14 de Outubro de 1779. Existe um manuscrito da mesma comédia, na caixa 322, documento nº 2185 (ANTT), com licença para impressão em 25 de Junho de 1784, e um folheto (Lisboa: Oficina de Francisco Borges de Sousa, 1785) na Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, com a cota TC 751). O comentário encontra-se em

<http://ww3.fl.ul.pt/cethhttp/webinterface/documento.aspx?docId=1272>.

²⁸⁹ Manuscrito de *Latino na Cítia* com despachos favoráveis para representação, em 6 de Março de 1783, e impressão, em 17 de Julho de 1783 (ANTT, RMC, Cx. 290, doc. 1637). Informação acessível no sítio HTP on line – Documentos para a História do Teatro em Portugal (<http://ww3.fl.ul.pt/cethhttp/webinterface/documento.aspx?docId=2662&sM=t&sV=latino%20na>).

²⁹⁰ ANTT, RMC, Cx. 7, n.º 49.

indica a «*Tragédia de Belisario*, composta por Pedro António Pereira», que poderá ser uma tradução e adaptação de outro texto, uma vez que a personagem era recorrente na dramaturgia dos séculos XVII e XVIII²⁹¹. O Teatro da Rua dos Condes também recebeu um entremez da sua autoria – *O caçador* foi dado à estampa, em 1779, na oficina de António Rodrigues Galhardo, que fez questão em registar o local da representação.

António José de Paula foi um caso paradigmático dos «dramaturgos-actores» que passaram pelo Teatro do Bairro Alto. Segundo Marta Brites Rosa, investigadora que se debruça sobre a vida e obra do cómico, Paula desenvolveu uma extensa obra – poderá ter escrito cerca de cinquenta e seis peças, sempre em estreita relação com a cena²⁹². Tal como Pedro António, escreveu traduções e originais. Nas *Contas do Teatro do Bairro Alto*, como vimos, o seu nome encontra-se associado somente à comédia *O vilão enfatuado*, representada em 1770, sobre a qual nada mais se sabe. Em 1774, quase todos os pedidos de licença de representação submetidos à Real Mesa Censória são assinados pelo cómico, o que nos leva a deduzir que tenha entregado aos censores comédias da sua lavra. Sempre mantendo a profissão de actor, Paula terá feito traduções do italiano (*Tamerlano* de Piovene, *A pupila* de Goldoni), do francês (*L'orphelin de la Chine* de Voltaire) e do castelhano (*O mágico de Salerno* de Salvo y Vela) (ver Apêndice 1). Uma vez que Nicolau Luís terá abandonado o Teatro do Bairro Alto em 1770, altura em que o seu nome deixa de aparecer no rol dos salários mensais, e não se conhecendo a sua actividade durante os anos da Sociedade, é provável que o actor tenha substituído o dramaturgo da casa.

O Teatro do Bairro Alto, que albergou estes cómicos-dramaturgos-tradutores, recorreu a composições de escritores cujos nomes não ficaram registados nas *Contas* ou nos folhetos publicados. Nas *Contas*, além do salário mensal de Nicolau Luís, também se registam pagamentos ocasionais ao «Autor», termo que tanto pode designar o tradutor como o escritor de um texto original. Sobre o «autor» dá-se apenas este esclarecimento: «Algumas comédias vieram ao teatro por diversos autores, se lhes costuma a dar por cada noite que se representa 2\$000 réis ao autor, os quais vão lançados ou nas folhas da orquestra ou nas folhas dos róis da despesa extraordinária»

²⁹¹ BNP, COD. 1377//2 (manuscritos reservados); cod-1377-2 (cota do exemplar digitalizado). Cópia digital do manuscrito acessível em <http://purl.pt/23948>. O autor do texto de partida poderá ser Goldoni ou Antonio Mira de Amescua, que também escreveu *El ejemplo mayor de la desdicha*, também inspirado na tragédia do general bizantino.

²⁹² Informação dada por Marta Rosa, que desenvolve a tese *António José de Paula, um percurso teatral por territórios setecentistas*.

(CTBA, f. 136). Na verdade, o anonimato de grande parte dos folhetos deixa em aberto múltiplas possibilidades de investigações e descobertas de novas figuras do teatro português.

VI.2. Os espectáculos na Casa da Ópera do Bairro Alto: relações com a música

Graças ao enorme sucesso que o género operático conhece ao longo do século XVIII, as casas de ópera proliferam em toda a Europa, sendo construídas nas principais cidades e capitais. No entanto, o espaço arquitectónico não albergava, exclusivamente, o espectáculo operático, sendo esse o caso da sala de espectáculos do palácio do conde de Soure, que é referido nas fontes consultadas, indiferentemente, como «Teatro» ou «Casa da Ópera», embora não fosse vocacionado apenas para apresentação de óperas. A ambiguidade, que causa estranheza nos dias de hoje, alastra-se aos documentos da época, criando obstáculos quando se pretende diferenciar géneros e definir os repertórios setecentistas. A dificuldade é apontada por Manuel Carlos de Brito: «The widespread use of the term opera in connection with spoken drama (with or without music?) also bears witness to the prestige and popularity of the genre, while making it sometimes difficult to know what kind of spectacle is meant» (1989, p. 82). Maria João Almeida alerta para o problema da leitura dos textos que «falam de “ópera” em termos muito livres, atestando uma pluralidade semântica em torno do vocábulo, logo virtualmente gerador de equívocos para o leitor do século XXI» (2007a, p. 205). Dando o manuscrito *Contas do Teatro do Bairro Alto* como testemunho do fenómeno, a investigadora esclarece o significado da palavra pela análise do contexto enunciativo: na aceção mais recorrente, «o enunciado dá ao termo [ópera] o sentido genérico de “espectáculo”» (*idem, ibidem*). Recorrendo ao mesmo método, podem ler-se no documento outras palavras equivalentes a «espectáculo» – enquanto representação teatral, seja ela cantada, dançada ou declamada –, tais como «récita», cujo significado se mantém, «baile», «divertimento» e, ainda «comédia».

O termo «comédia», frequente nas fontes manuscritas e impressas, também aparece, aos olhos de hoje, carregado de ambiguidades. Na documentação da Real Mesa Censória, os textos de teatro submetidos à censura para obtenção de licenças de impressão ou representação, são habitualmente classificados como «tragédias», «comédias» ou «entremezes», mas o teor dos textos pode não corresponder à definição

esperada. Por exemplo, a famosa tragédia *Cid* é entregue à Mesa e registada como comédia: «Manda a rainha nossa senhora que o deputado frei José da Rocha veja a comédia *O Cid*, de Corneille, e a venha relatar à Mesa com o seu parecer»²⁹³. A mesma desadequação é identificada por José Camões em relação aos folhetos de teatro, que conhecem uma intensa circulação em Setecentos, abrangendo «géneros muito diversificados, com predominância de auto, comédia, drama, entremez, ópera, oratória, peça, tragédia, tragicomédia» (2016, p. 27). Através de análise atenta dos impressos, o investigador identifica um claro desfasamento entre o género anunciado nas folhas de rosto e o estilo do texto, que não resultaria da ingenuidade dos editores:

O gosto e a apetência pela novidade impeliam à criação de emblemas de venda que atraíssem espectadores e compradores, mais do que a uma categorização criteriosa e ortodoxa. Os nomes de género não obrigam à correspondência com o estilo real do texto impresso; muitas vezes são fragmentos para portada, para o que se lê sem abrir, sem folhear, antes mesmo de comprar. (*idem, ibidem*)

A divergência entre a forma anunciada e o conteúdo textual talvez não causasse surpresa às gentes da época, pois a «mudança de género» chega a ser ostensiva nas folhas de rosto dos folhetos. Os casos paradigmáticos apresentados por José Camões permitem acautelar as divergências entre aquilo que são as nossas expectativas de hoje e as expectativas dos consumidores do século XVIII:

Não surpreende, pois, que convivam oscilações de género na identificação de uma obra: comédia ou drama heróico; ópera ou comédia nova, entremez ou novo drama [Comédia ou drama heróico, intitulado *Assombro da Constância entre Vologesso e Berenice*, Lisboa, José Aquino de Bulhões, 1792; Ópera ou comédia nova intitulada *Emendar erros de amor*, [Lisboa], José António Plates, 1747; Entremez ou novo drama *Raras astúcias de amor*, Lisboa, Francisco Borges de Sousa, 1791] ou até de «mudança de género» de acordo com padrões estéticos e hábitos de consumo (ao gosto português) de determinadas épocas: comédia nova e ópera, ambos, contrariamente ao que seria de esperar, com a presença dos nacionais criados graciosos, ausentes nos originais [Comédia nova *Vencer-se é maior valor ou Alexandre na Índia*, Lisboa, Francisco Borges de Sousa, 1792; Ópera nova *Vencer-se é maior valor*, Lisboa, Francisco Borges de Sousa, 1764]. (*idem*, pp. 27-28)

²⁹³ ANTT, RMC, cx. 24, n.º 153.

Nas *Contas do Teatro do Bairro Alto*, «comédia» tanto pode significar o texto que serve de base para o espectáculo, sendo habitual a ocorrência de pagamentos por «cópia e partes da comédia», como pode referir o próprio espectáculo quando se registam pagamentos de materiais para construção do cenário, de adereços ou de outros recursos: «por um rol de alfaiates da dança e comédia» (f. 215v). Nos textos das escrituras públicas, por sua vez, menciona-se a representação de «óperas e comédias» como pertencentes a géneros distintos. No entanto, não se especificam as diferenças entre esses «divertimentos», outro termo usado para mencionar o mais variado tipo de espectáculos. Em relação aos espectáculos de marionetas, descobrem-se sinónimos como «ópera de bonecos», «óperas artificiais» e «representação de figuras artificiais», que ajudam a distingui-los dos espectáculos interpretados por actores de carne e osso (ADL 2).

As descrições da equipa artística do Teatro do Bairro Alto possibilitam asseverar a coexistência do teatro declamado, do canto e da dança, uma oferta que vai ao encontro das expectativas do público da época. Com excepção das óperas – pois, neste caso, os libretos ostentam o género e inscrevem os nomes dos cantores líricos, dos compositores, dos cenógrafos, dos coreógrafos e dos bailarinos –, nem sempre é clara a forma que teria o espectáculo de Setecentos, mesmo quando identificamos um texto com um género teatral – comédia, tragédia ou entremez. Maria João Almeida dá o exemplo d’*A peruviana* de Goldoni, manuscrito entregue à Real Mesa Censória, em 1769²⁹⁴, onde se escreve, no final dos actos I e II, «Canta» e, no final dos actos III e IV, «Aria», embora o original de Goldoni não previsse a introdução de elementos musicais (2007a, p. 208). David Cranmer, por sua vez, localiza as partes cavas manuscritas de *A mulher amorosa*, de Goldoni, comédia também representada no Teatro do Bairro Alto, não havendo qualquer indicação de intervenções musicais na edição impressa (Oficina Luisiana, 1778)²⁹⁵. Estes dois exemplos poderão justificar os frequentes pagamentos, apontados nas *Contas do Teatro do Bairro Alto*, de composições de árias para as cantoras Cecília Rosa de Aguiar e Maria Joaquina, reveladores do sucesso da voz lírica, e, sobretudo da voz lírica feminina, que terá levado à inclusão de música cantada em espectáculos que

²⁹⁴ «*A peruviana* comédia composta em verso pelo doutor Carlos Godoni traduzida em português para se representar no Teatro do Bairro Alto», ANTT, RMC, Cx. 249, n.º 784.

²⁹⁵ David Cranmer localiza as partes cavas no Arquivo Musical do Paço Ducal, em Vila Viçosa, cota G prática 117.30 (2016, p. 56).

tinham por base textos para teatro declamado. Segundo o musicólogo, a prática era corrente no século XVIII:

A música era composta especificamente para a peça em causa ou adaptada de músicas já existentes (tendencialmente anónimas nas poucas fontes conservadas), num processo de *pastiche* (de árias e duetos sobretudo italianos) e contrafação (com novos textos em português). Era para os entremezes e farças [*sic*] que a música era habitualmente composta e para as comédias que era sobretudo adaptada. As músicas (onde existiam) alternavam com diálogo falado (e não recitativos, como na tradição italiana), podendo haver também algumas formas fixas poéticas (sobretudo sonetos, décimas ou oitavas), principalmente em algumas óperas portuguesas e comédias, equivalentes a cantorias em termos da sua inserção na estrutura lírico-dramática da peça, mas declamadas e não cantadas. (Cranmer, 2016, p. 52)

Cranmer, na sua problematização da edição da música setecentista, aponta a excepcional riqueza de um entremez representando no Teatro do Bairro Alto, intitulado *Entremez da peregrina*, impresso em Lisboa por José da Silva Nazaré, em 1770. O texto inclui seis indicações de cantorias, entre elas uma «cavatina “de pregão”, um subgénero de cantoria frequente nos entremezes, em que a personagem (normalmente uma saloia ou regateira) procura vender os seus produtos (queijos, frutas, hortaliças, mariscos, peixes, etc. conforme o caso), sendo este o único exemplo para o qual foi encontrada a música» (2016, p. 55) ²⁹⁶.

Os padrões examinados pelos investigadores explicam, assim, o pagamento a instrumentistas, registado nas *Contas*, durante os períodos em que se levava à cena repertório associado ao teatro declamado – a orquestra acompanharia não apenas os bailes, mas também a representação das comédias e dos entremezes, que incluíam cantorias. Maria João Almeida lembra ainda o testemunho de Manuel de Figueiredo, que descreve o apreço do público do seu tempo pelo teatro musicado:

[Q]ue havendo neles [teatros] um entremez, duas árias, e quatro dançarinos, que pulassem, pouco se daria aos portugueses (até certo ponto) da qualidade do drama. Persuado-me disto porque as pessoas que frequentemente vão aos teatros, gabão-me as danças, o entremez, e as árias, quando lhe [*sic*] pergunto pela comédia; e o empresário está tanto na minha opinião, e os cómicos tem descoberto tanto o segredo, que nos cartazes, e papeletas não só dão aviso do

²⁹⁶ Cranmer localiza, na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, as partes cavas manuscritas da música, igualmente de autor anónimo (com a cota MM877), que correspondem ao *Entremez da peregrina* (2016, p. 54). A reconstituição musical da obra, neste como na maior parte dos casos, acrescentará o investigador, torna-se difícil, dada a ausência da partitura orquestral, das partes vocais e da maioria das partes cavas, apesar de terem sido identificadas algumas.

drama, mas por via de regra, do entremez, da música, e da dança, e de fulana, ou sicrana que canta uma ária. Conhecem o seu mundo. (*apud* 2007a, pp. 210-211)

Os estudos permitem também analisar de um novo ponto de vista as informações avulsas inscritas na documentação contabilística dos teatros. A multiplicidade de árias encomendadas especificamente para as actrizes-cantoras Cecília Rosa de Aguiar e Maria Joaquina serviriam para criar momentos musicais já esperados pelo público do Teatro do Bairro Alto. O sucesso das cantorias era garantido e associava-se ao apreço dos espectadores pelas primeiras damas do teatro. Nos gastos referentes a 1767, pagam-se músicas que seriam compostas especificamente para as cantoras, mas a maior parte das vezes não se indicam os espectáculos em que seriam solistas. Entre 19 de Abril e 19 de Maio, regista-se o pagamento do rol das árias de Maria Joaquina» e «rol das ditas para Cecília», talvez para *Cipião na Espanha*, e ainda «[p]or música das árias para Maria Joaquina e «[p]or 2 ditas para Cecília para o primeiro acto»», que poderão ter integrado *O mágico de Salerno* (CTBA, f. 34 e f. 34v). No segundo mês da temporada pagou-se «[p]or tirar a copiar instrumentos a 2 árias para Maria Joaquina» (f. 43v), três árias para Cecília e duas para Maria Joaquina, e também foi encomendada uma ária para o actor José da Cunha (f. 44). Entre 19 de Setembro e 19 de Outubro, foi entregue mais uma ária para Cecília Rosa (79v) e, no mês seguinte, duas para Maria Joaquina (f. 88). Entre Novembro e Dezembro do mesmo ano, assentam-se os gastos com árias de Cecília Rosa e a irmã Luísa e a cópia de uma ária para Maria Joaquina (f. 97v). O rol de gastos referente aos espectáculos de 1769 apenas especifica a entrega de composições para Cecília Rosa: cópia de árias (f. 215), cópia de um dueto (f. 215v) e árias (f. 168v).

Conhecem-se os títulos de três espectáculos que tiveram como solistas as duas figuras principais do elenco da Casa da Ópera do Bairro Alto: em *Apeles e Campaspe*, espectáculo apresentado entre Julho e Agosto de 1767, tendo sido entregues «cópia de 2 árias para a Maria Joaquina» e «uma ária e recitado para a Cecília» (f. 62v). Cecília Rosa cantou em *As variedades de Proteu* de António José da Silva, ópera representada em Agosto de 1767, com música de João Pedro (CTBA, f. 62 e f. 66), e *O sábio em seu retiro*, em cena entre 19 de Agosto e 19 de Setembro de 1767, contou com três árias de Cecília e uma composição para coro (f. 70). Entre a Quaresma de 1770 e Junho do mesmo ano, a única actriz que recebeu partituras foi Maria Joaquina, que cantou em *A virtude sempre triunfa ou Perseu e Andrómeda* (f. 300) e *Plíbio e Barsane* (f. 300v).

Num dos espectáculos, ao longo desse período, a cantora juntou a sua voz à do actor Pedro António, registando-se o pagamento de um dueto (f. 300v).

Um dos raros compositores que conseguimos identificar nas *Contas do Teatro do Bairro Alto* é Manuel José de Aguiar, o músico contratado em 1763, juntamente com as suas três filhas cantoras, a quem foi confiada a formação musical dos cómicos da companhia. O professor de música e violinista terá composto árias que integravam comédias onde o canto alternava com os diálogos declamados, assinalando-se os seguintes pagamentos referentes à temporada de 1767-1768: «Por uma ária ao pai da Cecília» que a terá composto para *Domine Lucas*, sendo o pagamento incluído no rol das despesas do terceiro mês 1767 (de 19 de Junho a 19 de Julho, CTBA, f. 52); «o rol da música» do nono mês (de 19 de Dezembro a 19 de Janeiro de 1768), também foi da responsabilidade de Manuel José, que terá dado as partituras para *O mágico de Salerno* (CTBA, f. 105). O nome José Joaquim de Lima aparece num recibo, assinado a 12 de Junho de 1774, por três árias que fez «pela ópera da Dama Bizarra», outra comédia de Goldoni (CTPC, caderno nº 326). Se, como pensamos, este é o mesmo instrumentista que integrou a orquestra do Teatro do Bairro Alto nos anos sessenta, porventura outros músicos da casa compusessem, pontualmente, árias para os cómicos; regista-se apenas a cópia das partes cavas de música de duas danças por José Pedro Bocardo (CTPC, caderno n.º 94). Desenha-se um paralelismo com os cómicos-tradutores-autores, cujas múltiplas competências eram aproveitadas pelos empresários. No entanto, para o repertório operático, não se dispensaram músicos de relevo como o napolitano David Perez, compositor da Real Câmara e mestre da família real, e Giuseppe Scolari. E, acrescente-se, ainda, o nome do compositor português João Pedro de Almeida Mota, que terá renovado a música das óperas do «Judeu».

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Constituída desde os primeiros anos por actores portugueses, a companhia da Rua da Rosa foi absorvendo novos elementos da mesma nacionalidade (incluindo cenógrafos, alfaiates e instrumentistas) e, mesmo durante as temporadas em que foram contratados cantores italianos, a companhia não se desfez, conservando o seu carácter estável e mantendo em repertório o teatro declamado. Ao longo de cerca de quinze anos, concretizou-se o projecto de um teatro português na Lisboa pombalina, que assumiu uma missão educativa adequada às reformas do ensino e ao ambicionado desenvolvimento cultural e económico do país. O apoio à reforma do teatro por parte dos deputados da Real Mesa Censória torna-se evidente nas avaliações da qualidade literária das traduções com as quais se pretendia instruir os espectadores e na protecção a Manuel de Figueiredo, que comungava do mesmo ideal. Não se alcançou, no entanto, o desenvolvimento de um teatro de autores portugueses, defendido e composto pelos árcades Correia Garção e Manuel de Figueiredo, cujos textos não receberam a aceitação dos espectadores que pretendiam educar. Não obstante o fracasso da mais recente dramaturgia portuguesa, o Teatro do Bairro Alto veiculou a dramaturgia de autores coevos, como Rousseau e Voltaire, e representou dezenas de textos do profícuo Goldoni em todas as temporadas teatrais.

Tal como Maria João Almeida e Marie Noële Ciccía, consideramos que a sala de espectáculos do palácio do conde de Soure tenha sido o local privilegiado de difusão de uma dramaturgia de pendor pedagógico e moralizante, adequada às políticas pombalinas, que visavam o desenvolvimento económico e social através das reformas laicizantes do ensino. A confiança na capacidade pedagógica do teatro, partilhada pelos censores, manifestou-se na elaboração dos estatutos da *Instituição da Sociedade Estabelecida para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte*, que consagrava o teatro como «Escola Pública», merecendo a protecção financeira dos grandes comerciantes e o apoio político do Estado. Os comerciantes, que podiam ver a sua classe dignamente representada nas comédias de Goldoni e que conviviam com a sociedade de corte no espaço físico da Casa da Ópera do Bairro Alto, são o grupo eleito pelo poder central para zelar pela «Escola Pública».

Se o século XVIII foi a era de Goldoni em Portugal, o Teatro do Bairro Alto foi o «espaço goldoniano» por excelência. O autor veneziano, que já tinha o apreço de D. José I nos teatros régios, recebeu os favores dos empresários e do público até 1777, ano da morte do rei, que inicia um novo ciclo político e cultural. A comédia espanhola, que havia dominado a actividade teatral portuguesa durante quase século e meio, desde o estabelecimento da monarquia dual, desvaneceu-se, mas, e é preciso sublinhar, continuou presente. Lembramos as companhias espanholas que residiram no Teatro da Graça em 1774 e a continuidade da dramaturgia castelhana na sala de espectáculos do Bairro Alto. No entanto, há um claro predomínio do teatro italiano, quer na sua dimensão musical, quer na textual, acompanhado pela abertura do país à visita de compositores, instrumentistas, cantores e bailarinos contratados pelos teatros régios e pelos empresários dos teatros públicos. A tendência não é apenas portuguesa, já que toda a Europa conhece Goldoni, ouve ópera italiana, séria e jocosa, e deleita-se com a dança dos bailarinos italianos.

Apesar da sua relação com o projecto político de Pombal, a Casa da Ópera não deixou de ser uma empresa comercial de iniciativa privada, que oscilou entre o sucesso e o fracasso financeiros na sucessão das temporadas. A incapacidade em alcançar uma estabilidade financeira terá sido causada pelos gastos avultados, mesmo nos anos em que o público aderiu aos espectáculos, como aconteceu na época da companhia italiana (1765-1766). Os bailarinos e os trajes cénicos, que tanto agradavam os espectadores, impunham, no entanto, enormes dispêndios que não chegavam a compensar as receitas da bilheteira. Acresciam as dificuldades com a especificidade de uma economia sustentada em empréstimos pessoais, sendo o percurso de João Gomes Varela exemplo dessa prática que provocava conflitos e deteriorava os negócios.

A história da Casa da Ópera do Bairro Alto também se destaca por ser o local onde se iniciaram importantes carreiras artísticas: da actriz e cantora Cecília Rosa de Aguiar, da sua irmã Luísa Todi, cuja voz de *mezzosoprano* se fez ouvir em toda a Europa, e de António José de Paula, actor, tradutor, dramaturgo e director de vários teatros portugueses.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

FONTES ARQUIVÍSTICAS

Arquivo Distrital de Lisboa

Cartórios Notariais

- 1.º Cartório Notarial de Lisboa, Ofício B, Livro de Notas, livros 675, 751.
- 3.º Cartório Notarial de Lisboa, Livro de Notas, livro 639.
- 4.º Cartório Notarial de Lisboa, Livro de Notas, livro 33.
- 6.º Cartório Notarial de Lisboa, Livros de Notas, livros 20, 22, 23, 24, 26, 42.
- 7.º Cartório Notarial de Lisboa, Ofício A, Livros de Notas, livros 3, 574, 575, 576, 578.
- 7.º Cartório Notarial de Lisboa, Ofício B, Livros de Notas, livros 1, 3, 18, 56.
- 11.º Cartório Notarial de Lisboa, Ofício A, liv. 42.
- 12.º Cartório Notarial de Lisboa, Ofício A, Livros de Notas, livros 32, 33, 36, 39.
- 12.º Cartório Notarial de Lisboa, Ofício B, Livros de Notas, livros 28, 30, 42, 48, 49, 53, 54, 61.
- 14.º Cartório Notarial de Lisboa, livro 57.

Registos Paroquiais

Paróquia de Santa Catarina:

- Livro de Registo de Baptismos 1572/1900, liv. B10 – cx. 5.
- Livro de Registo de Baptismos 1572/1900, liv. B11 – cx. 5.
- Livro de Registo de Casamentos, 1732/1739, liv. C10 – cx. 36.
- Livro de Registos de Casamentos, 1761/1774, liv. C3
- Livro de Registo de Óbitos, 1721/1900, liv. 01 – cx. 54, f. 20.

Paróquia das Mercês

- Livro de Registo de Casamentos 1628/1911, liv. C3 – cx. 21, f. 66v.

Paróquia de S. José:

- Livro de Registo de Baptismos, liv. B13 – cx. 5.
- Livro de Registo de Óbitos, Liv. O10 – cx. 25, f. 114.

Registo Geral de Testamentos

- liv. 276, ff. 79-80v (José Duarte)

liv. 322, ff. 198v-201. (João Gomes Varela)

Arquivo Histórico da Câmara Municipal de Lisboa

Escritura de venda de terreno, lote n.º 1, no Pátio do Conde de Soure, a António Cipriano Eleutério da Costa Trancoso, Código de referência PT/AMLSB/CMLSB/AGER-N/02/10653.

Levantamento topográfico de Francisco Goullard: n.º 290, Código de referência PT/AMLSB/CMLSB/UROB-PU/05/02/288.

Obra 16008

Archivio di Stato di Torino

Conde Scarnafagi - [carta] 1768 Dez. 13, Lisboa, [ao] ministro em Turim. Archivio di Stato di Torino, Itália. Lettere Ministri Portogallo, maço 4. Transcrição e tradução acessível em HTP on line – Documentos para a História do Teatro em Portugal, acessível em www.fl.ul.pt/cethpt, acedido a 20 de Setembro de 2014.

Arquivo Nacional Torre do Tombo.

Casa Real

Caixas 3096 e 3097.

Códices e documentos de proveniência desconhecida, n.º15 (Livro das plantas das freguesias de Lisboa 1756/1768).

Real Mesa Censória

Pareceres

Cx. 5 (1769).

Cx. 6 (1770).

Requerimentos para obtenção de licença de representação

Cx. 19 (1771-1772).

Cx. 20 (1773).

Cx. 21 (1774).

Registo de distribuição de obras pelos censores

Liv. 4 (1769-1771)

Liv. 5 (1772-1778)

Registo de entrada e regresso de obras da Mesa

Liv. 11 (1768-1772).

Registo Geral de Testamentos

Livro 322.

Livro 328.

Tribunal do Santo Ofício

Habilitações Incompletas, mç. 60, doc. 2603

Arquivo Histórico do Tribunal de Contas

Conjunto documental da Décima da Cidade (1762-1833)

Arruamentos, Freguesia de Nossa Senhora das Mercês

753 AR – 1764, 754 AR – 1765, 755 AR – 1766, 756 AR – 1767, 757 AR – 1768, 757 AR – 1769, 758 AR – 1770, 758 AR - 1771, 759 AR – 1772, 761 AR – 1775, 761 AR – 1776, 762 AR – 1777, 762 AR – 1778.

Maneios, Freguesia de Nossa Senhora das Mercês

752 M – 1762 / 1763, 752 M – 1763 2.º semestre, 754 M – 1763, 755 M, 1765, 755 M – 1766, 756 M – 1767, 757 M – 1768, 757 M – 1769, 758 M – 1770, 759 M – 1771, 759 M – 1772, 760 M – 1773, 760 M – 1774, 761 M – 1775.

Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra

Miscelâneas, na Misc. 664.

Biblioteca Nacional de Portugal

Barrault, de Sulpice Gaubier de - [carta] 1771 Fev. 4, Lisboa-Ajuda, [ao] conde de Oeiras, D. Henrique. Acessível na Biblioteca Nacional de Portugal – Res., Pombalina COD. 619, ff. 331-334. Transcrição e tradução acessível em HTP on line – Documentos

para a História do Teatro em Portugal, acessível em www.fl.ul.pt/cethpt, acedido a 20 de Setembro de 2014.

Barrault, de Sulpice Gaubier de - [carta] 1771 Fev. 7, Lisboa-Ajuda, [ao] conde de Oeiras, D. Henrique (4 Fevereiro 1771). Acessível na Biblioteca Nacional de Portugal – Res., Pombalina Cód. 619, ff. 335-336. Transcrição e tradução acessível em HTP on line – Documentos para a História do Teatro em Portugal, acessível em www.fl.ul.pt/cethpt, acedido a 20 de Setembro de 2014.

Barrault, de Sulpice Gaubier de - [carta] 1771 Fev. 9, Lisboa-Ajuda, [ao] conde de Oeiras, D. Henrique. Acessível na Biblioteca Nacional de Portugal - Reservados, Pombalina 619, f. 338. Transcrição e tradução acessível em HTP on line – Documentos para a História do Teatro em Portugal, acessível em www.fl.ul.pt/cethpt, acedido a 20 de Setembro de 2014.

Barrault, de Sulpice Gaubier de - [carta] 1771 Fev. 11, Lisboa-Ajuda, [ao] conde de Oeiras, D. Henrique (4 Fevereiro 1771). Acessível na Biblioteca Nacional de Portugal - Res., Pombalina COD. 619, f. 339-340v; 342v-344. Transcrição e tradução acessível em HTP online – Documentos para a História do Teatro em Portugal, acessível em www.fl.ul.pt/cethpt, acedido a 20 de Setembro de 2014.

COD. 7178, *Contas do princípio do teatro da Casa da Ópera do Bairro Alto* [1761-1770]

Hebdomadário Lisbonense, 19 de Julho de 1766, nº 3.

Instituto de Estudos Teatrais / Sala Jorge de Faria da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Contas da Sociedade Estabelecida para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte (1772-1775). UCFL I.E. Teatrais-JF, 6-8-70.

Ms. UCFL I.E. Teatrais 6-8-70 (*O lavrador honrado*).

FONTES IMPRESSAS

BLUTEAU, Raphael (1712 - 1728), *Vocabulário português e latino*. Coimbra: Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 8 vol.

FIGUEIREDO, Manuel de (1804), «O dramático afinado». In *Teatro de Manuel de Figueiredo*, Tomo I. Lisboa: Imprensa Régia. Acessível na Biblioteca Digital da Biblioteca Nacional de Portugal, <http://purl.pt/11977>, acedido a 21 de Agosto de 2016.

GARÇÃO, Correia (1766), *Teatro Novo*. Lisboa, Régia Oficina Tipográfica, (185-222). Edição *on-line* de José Camões. PDF Acessível em <http://www.tmp.letras.ulisboa.pt/images/stories/Documentos/Centros/Teatro/teatronovo.pdf>. Acedido em 15 de Julho de 2016.

GROSIER, Abbé (1781), *Journal de Litterature, des Sciences et des Arts*, vol. 3º, pp. 389-393.

Instituição da Sociedade estabelecida para a subsistência dos Teatros Públicos da Corte, Lisboa: Na Régia Tipografia Silviana, [1771].

MACHADO, Cirilo Volkmar (1922), *Colecção de memórias relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros que estiverão em Portugal / recolhidas e ordenadas por Cyrillo Volkmar Machado; seguidas de notas pelo Dr. J. M. Teixeira de Carvalho e Dr. Vergílio Correia*. Coimbra: Imprensa da Universidade. PDF acessível em <https://archive.org/details/collecodemem00machuoft>.

SÁ, Joaquim José da Costa (1774), *Diccionario Italiano e Portuguez, extrahido dos melhores lexicógrafos [...]*. Tomo II. Lisboa: Régia Oficina Tipográfica.

SOUSA, Manuel de (1768), *Advertência a Tartufo, ou O hipócrita*. Comédia do Senhor Molière. Traduzida em vulgar pelo Capitão Manuel de Sousa. Para se representar no Teatro do Bairro Alto. Lisboa: Oficina de José da Silva Nazaré, 1768.

TWISS, Richard. *Travels through Portugal and Spain in 1772 and 1773*. London: G. Robinson, T. Becket, and J. Robson, 1775.

Fontes impressas com menção ao Teatro do Bairro Alto

ANON. *A mulher que não fala, ou O hipicondríaco*. Traduzida no idioma inglês ao gosto da Corte de Lisboa; e para se representar no Teatro do Bairro Alto. Lisboa: Oficina de José da Silva Nazaré, 1769.

– Entremez d’*A peregrina* que se representou no Teatro do Bairro Alto. Lisboa: Oficina de José da Silva Nazaré, 1770.

– *Olinta*. Ficção cômica para se representar no Teatro do Bairro Alto. Lisboa: Oficina Luisiana, ano 1779.

GOLDONI, Carlo, *O cavalheiro e a dama*, comédia do doutor Carlos Goldoni, que se representa no Teatro do Bairro Alto, escrita na língua italiana e portuguesa. Lisboa: Oficina patriarcal de Francisco Luís Ameno, 1755.

– *A família do antiquário, ou a sogra e a nora*. Comédia do doutor Carlos Goldoni, traduzida em português, como se representa no Teatro do Bairro Alto, por Fernando Lucas Alvim [...]. Lisboa, Oficina Patriarcal de Francisco Luís Ameno. Ano MDCC.

– Comédia intitulada *A doente fingida e o médico honrado*, do senhor Goldoni, traduzida em vulgar, para se representar no Teatro do Bairro Alto, no ano de 1765 [...]. Lisboa: Oficina de José da Silva Nazaré, 1769.

– *L’amore artigiano*, dramma giocoso per musica, da rappresentarsi nel Nobil Teatro del Bairro Alto nella Primavera dell’1766 [...], Nella Stamparia di Pietro Ferreira [1766].

– *O Amor Artífice*. Drama Jocosos para música para se representar no Nobre Teatro do Bairro Alto na Primavera de 1766. Lisboa: Oficina de Pedro Ferreira, impressor da F.R.N.S [1766].

– Comédia do Senhor Carlos Goldoni intitulada *O cavalheiro de bom gosto*. Lisboa, na Oficina de António Rodrigues Galhardo, 1770.

– *Il viaggiatore ridicolo*, Drame giocoso per musica, da rappresentarsi nel Teatro del Bairro [sic] Alto di Lisboa nell'Estate del corrente Anno 1770. [...]: Lisbona: nella Stamperia Reale [1770].

– Comédia intitulada *A peruviana*, do doutor Carlos Goldoni, que se representou no Teatro do Bairro Alto. Lisboa: Oficina de Caetano Ferreira da Costa, 1774.

– Comédia intitulada *A herdeira venturosa*. Composta pelo doutor Carlos Goldoni, advogado veneziano, traduzida no idioma português, para se representar no Teatro do Bairro Alto. Lisboa: Oficina de Manuel Coelho Amado, 1775.

– *A bela selvagem*. Comédia nova, composta no idioma italiano pelo doutor Carlos Goldoni, e traduzida na língua portuguesa, para se representar no Teatro do Bairro Alto. Lisboa: Oficina Luisiana, 1778.

– Comédia intitulada *A mulher amorosa*. Composta pelo Doutor Carlos Goldoni, advogado veneziano. Traduzida no idioma português, para se representar no Teatro do Bairro Alto. Lisboa: Oficina Luisiana, 1778.

– *A esposa persiana*, tragicomédia, traduzida em português para se representar no Teatro do Bairro Alto, onde se executou muitas vezes com aprovação dos espectadores. Lisboa: Oficina de Crispim Sabino dos Santos, 1780.

METASTASIO, *La Semiramide riconosciuta*. Drame per musica, Da rappresentarsi nel Nobile Teatro del Bairro Alto Nell'Autunno dell'1765. Lisbona: Nella Stamparia di Pietro Ferreira, Impressore de la F.R.N.S.

– *Didone*. Drame per musiche. Da rappresentarsi nel nobile Teatro del Bairro Alto di Lisbona, La State dell'anno 1765. Dedicata all' Ecc.me Dame e Cavallieri Della Capitale sudetta, E agli rispettabilissimi commercianti. S.I., s.i.

– *Zenóbia*, drama para música, para se representar no nobre Teatro do Bairro Alto, O Estio do ano de 1765, Para celebrar a concorrência dos gloriosíssimos anos de S. R. A., o senhor Príncipe da Beira, consagrado à glória do mesmo sereníssimo senhor. S.I., s.i.

– *A ilha desabitada*, pequena peça traduzida da língua italiana, para se representar no Teatro do Bairro Alto. Lisboa: Oficina de José da Silva Nazaré, 1772.

MOLIÈRE, *Tartufo, ou O hipócrita*. Comédia do Senhor Molière. Traduzida em vulgar pelo Capitão Manuel de Sousa. Para se representar no Teatro do Bairro Alto. Lisboa: Oficina de José da Silva Nazaré, 1768.

– *O peão fidalgo*. Comédia do senhor Molière. Traduzida em vulgar pelo capitão Manuel de Sousa. Para se representar no Teatro do Bairro Alto. Lisboa: Oficina de José da Silva Nazaré, 1769.

PETROSELLINI, Giuseppe, *L'incognita perseguitata*: dramma giocoso per musica [...] Da rappresentarsi nel Teatro del Bairro Alto nell'Autunno del corrente anno 1770. Lisbona: presso Antonio Rodrigues Gagliardo, 1770.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Narciso ou O namorado de si mesmo*. Comédia para se representar no Teatro do Bairro Alto. Lisboa: Oficina de Caetano Ferreira da Costa, 1772.

[T. C. S. T.], *Os velhos amantes*, pequena peça, ou novo entremez, que se representou repetidas vezes no Teatro do Bairro Alto com geral aceitação. Lisboa: Oficina de Simão Tadeu Ferreira, 1784.

TONIOLI, Girolamo, *Il Bejglieber di Caramania*, Dramma Giocoso di Girolamo Tonioli, da rappresentarsi in musica nel Teatro del Bairro Alto In Lisbon ail Carnovale dell' anno 1771, dedicato All' Ill.mo Sig.re Il Cavaliere Giovanni Hort, Console Generale della Gran Bretagna alla Corte di Portogallo, etc. Lisbona: Presso António Rodrigues Gagliardo, Stampatore della Regia Curia Censoria [1771].

OBRAS CONSULTADAS

ALMEIDA, Maria João (2007a), *O teatro de Goldoni no Portugal de setecentos*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

– (2007b) «“Dei fogli miei l’Europa tutta è piena”: o caso português», *Estudos italianos em Portugal*, Nova Série, n.º 2, Instituto Italiano de Cultura de Lisboa

ARAÚJO, Norberto ([1938-1939] 1993), *Peregrinações em Lisboa*, Lisboa: Vega, 2ª edição, VI vol.

AUGUSTIN, Kristina Neves (2013), *Os castrati e a prática vocal no espaço luso-brasileiro (1752-1822)*. Tese de doutoramento apresentada à Universidade de Aveiro.

BARATA, José Oliveira (1998), *História do Teatro em Portugal (século XVIII)* António José da Silva (o Judeu) no palco joanino. Algés, Difel.

BASTOS, Sousa, *Carteira do Artista*. Lisboa, Imprensa de Libânio da Silva, 1898.

BORRALHO, Maria Luísa Malato da Rosa (1995), *Manuel de Figueiredo: uma perspectiva do neoclassicismo português (1745-1777)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

BRAGA, Isabel M. R. Mendes Drumond, (2011), «Santo Ofício, Promoção e Exclusão Social: o Discurso e a Prática», *Lusíada História*, série II, n.º 8, pp. 223-242.

BRAGA, Teófilo (1871), «Pátios e Teatros no século XVIII (1707-1793)», in *História do Teatro Português: A baixa comédia e a ópera, século XVIII*. Vol. III.

BRITO, Manuel Carlos de (1989), *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.

CÂMARA, Maria Alexandra Gago da (1996), *Espaços Teatrais Setecentistas*, Lisboa: Livros Horizonte, Colecção Cidade de Lisboa.

CÂMARA, Maria Alexandra Gago da, ANASTÁCIO, Vanda, (2004), *O Teatro em Lisboa no Tempo de Marquês de Pombal*. Lisboa: Museu Nacional do Teatro, Colecção Páginas de Teatro.

CAMARINHA, Nuno (2014), «A Casa da Suplicação nos finais do Antigo Regime (1790-1810)», in *Cadernos da Câmara Municipal de Lisboa*, 2.^a série, n.º 2, Julho-Dezembro. Acessível em <http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/fotos/editor2/Cadernos/2serie/2/nunoc.pdf>. Acedido a 26 de Fevereiro de 2016.

CAMÕES, José (2016), «Labirintos inconstantes entre palcos e oficinas: percurso do teatro em Portugal no século XVIII». Actas das sessões do Colóquio Internacional *Touros, tragédias, bailes e comédias - espectáculos e divertimentos em Portugal no século XVIII*, realizado na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (21 e 22 de Maio de 2015). Acessível em http://www.tmp.letras.ulisboa.pt/images/Jos%C3%A9Cam%C3%B5es_-_rev_2.pdf, acedido a 5 de Setembro de 2016.

___ (s.d.), (ed.). *Teatro Novo* de Correia Garção, transcrição e edição do texto publicado em Lisboa, Régia Oficina Tipográfica, 1766 (185-222).

Acessível em

<http://www.tmp.letras.ulisboa.pt/images/stories/Documentos/Centros/Teatro/teatronovo.pdf>, acedido a 5 de Setembro de 2016.

CAMÕES, José, HENRIQUES, Bruno (2016), «A fidalguia à varanda», comunicação apresentada no Colóquio Internacional *A diplomacia e a aristocracia como promotores da música e do teatro no antigo regime*. Centro de Estudos Musicais Setecentistas de Portugal / Divino Sospiro, Queluz, 1-3 de Julho.

CAMÕES, José, PINTO, Isabel (eds.), (2012), *Narciso ou o Namorado de si mesmo e Narciso ou O Peralta namorado de si mesmo*. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa.

CARITA, Helder (1994), *Bairro Alto. Tipologias e modos arquitectónicos*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2ª edição.

CARNEIRO, Luís Soares (2002), *Teatros portugueses de raiz italiana*, dissertação de doutoramento em Arquitectura apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

– «Modelos e Réplicas. A arquitectura dos teatros históricos Portugueses» in *Teatro do Mundo*, vol. 01, 2007, pag. 49-73. PDF disponível na Biblioteca Digital da Faculdade de Letras da Universidade do Porto em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10179.pdf>, acedido a 11 de Abril de 2016.

CARREIRA, Laureano (1988), *O teatro e a censura em Portugal na segunda metade do século XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

CASTILHO, Júlio de (1879), *Lisboa Antiga, Primeira Parte. O Bairro Alto*. Lisboa: Livraria A.M. Pereira Editor.

CICCIA, Marie-Noële (2016), «Teatro em casa: assembleias, funções, comédias no século XVIII». Actas das sessões do Colóquio Internacional *Touros, tragédias, bailes e comédias - espectáculos e divertimentos em Portugal no século XVIII*, realizado na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (21 e 22 de Maio de 2015). Acessível em <http://www.tmp.letras.ulisboa.pt/cet-publicacoes/cet-edicoes-online/cet-actas>, acedido a Julho de 2016.

— (2003), *Le théâtre de Molière au Portugal au XVIIIe siècle de 1737 à la veille de la révolution libérale*. Paris: Centre Calouste Gulbenkian.

COSTA, Manuela Pinto da (2004), «Glossário de termos têxteis e afins», *Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património*. Porto, I Série vol. III, pp. 137-161. PDF disponível na Biblioteca Digital da Faculdade de Letras da Universidade do Porto em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4088.pdf>, acedido a 13 de Junho de 2016.

CRANMER, David (2009), «Edições setecentistas do Theatro comico portuguez, das operas portuguezas e das edições avulsas das obras que os constituem». Acessível em http://www.caravelas.com.pt/theatro_comico_portuguez.html. Acedido a 10 de Março de 2016.

___ (2016), «Prima la musica, poi le parole? – Problemáticas na reconstituição da música do teatro português setecentista». Actas das sessões do Colóquio Internacional *Touros, tragédias, bailes e comédias - espectáculos e divertimentos em Portugal no século XVIII*, realizado na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (21 e 22 de Maio de 2015). Acessível em <http://www.tmp.letras.ulisboa.pt/cet-publicacoes/cet-edicoes-online/cet-actas>), acedido a 5 de Setembro de 2016).

CRUZ, António João da (2009), «Os materiais usados em pintura em Portugal no início do século XVIII, segundo Rafael Bluteau», in *Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, 7-8, pp. 385-405. Acessível em www.ciarte.pt/textos/html/200902.html. Acedido a 10 de Agosto de 2016.

ELEUTÉRIO, Victor Luís (2003), *Luiza Todi, 1753-1833. A voz que vem de longe*, Lisboa: Montepio Geral.

FARIA, Jorge de (1950), «Um século de teatro francês em Portugal (1737-1837)», in *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*, t.1, n° 1. s.l. Lisboa, pp. 62-92.

FERNANDES, Cristina (2003), «A música sacra no período pombalino» in, *Revista Camões* n°15/16. PDF disponível na Biblioteca Digital Camões. Acessível em <http://cvc.institutocamoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes>, acedido a 11 de Setembro de 2016.

___ (2014) *Assembleia em Queluz. Bailes, jogos de salão e repertórios instrumentais*. Texto disponível em www.academia.edu, acedido a 4 de Dezembro de 2016.

FERREIRA, Licínia (2016), «O empresário de teatro no século XVIII: o caso de Agostinho da Silva de Seixas». Actas das sessões do Colóquio Internacional *Touros, tragédias, bailes e comédias: espectáculos e divertimentos em Portugal no século XVIII*, realizado na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (21 e 22 de Maio de

2015). Acessível em <http://www.tmp.letras.ulisboa.pt/cet-publicacoes/cet-edicoes-online/cet-actas>), acedido a 5 de Setembro de 2016).

GOMES, Francisco (2012), *O Teatro da Graça na segunda metade do século XVIII*. Dissertação de mestrado em Estudos de Teatro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

GONÇALVES, Duarte (2014), «A Sociedade estabelecida para a subsistência dos Teatros Públicos da Corte – uma “companhia pombalina”», in *População e Sociedade*, CEPESE. Porto: Edições Afrontamento, nº 22, pp. 195-206. Acessível em <http://www.cepesepublicacoes.pt/portal/pt/obras/populacao-e-sociedade-n-o-22>, acedido a 5 de Julho de 2016.

GUIMARÃES, José Ribeiro de, «O Teatro do Bairro Alto (Pátio do Conde de Soure) I». In *Jornal do Comércio*, 1 de Janeiro de 1873, nº 5752.

— «O Teatro do Bairro Alto (Pátio do Conde de Soure) II». In *Jornal do Comércio*, 5 de Janeiro de 1873, nº 5755.

— «O Teatro do Bairro Alto (Pátio do Conde de Soure) III e IV». In *Jornal do Comércio*, 11 de Janeiro de 1873, nº 5759.

— «O Teatro do Bairro Alto (Pátio do Conde de Soure) V». In *Jornal do Comércio*, 17 de Janeiro de 1873, nº 5765.

— «O Teatro do Bairro Alto (Pátio do Conde de Soure) VI». In *Jornal do Comércio*, 8 de Fevereiro de 1873, nº 5783.

— «O Teatro do Bairro Alto (Pátio do Conde de Soure) VII». In *Jornal do Comércio*, 19 de Fevereiro de 1873, nº 5792.

— «O Teatro do Bairro Alto (Pátio do Conde de Soure) VIII». In *Jornal do Comércio*, 7 de Março de 1873, nº 5805.

— «O Teatro do Bairro Alto (Luísa d’Aguiar Todi I) IX». In *Jornal do Comércio*, 16 de 1873, nº 5837.

— «O Teatro do Bairro Alto (Luísa d’Aguiar Todi II) X». In *Jornal do Comércio*, 18 de Abril de 1873, nº 5839.

HALL, Aline Gallasch (2012), *A cenografia e a ópera em Portugal no século XVIII: os teatros régios (1750-1793)*, tese de doutoramento em História apresentada à Universidade de Évora.

HESPANHA, António Manuel (1992), *Poder e instituições no Antigo Regime*. Guia de estudo. Lisboa: Cosmos.

JANUÁRIO, Pedro Gomes (2008), *O Teatro Real da Ópera do Tejo, 1752-1755*, tese de doutoramento em Arquitectura apresentada à Escola Superior de Arquitectura da Universidade Politécnica de Madrid.

— (2007), «Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena: Teatro Real da Ajuda», in *Artitextos*, nº 5, (Dez.), pp. 37-51. Editado pelo Centro Editorial da Faculdade de Arquitectura e pelo Centro de Investigação em Arquitectura, Urbanismo e Design. Acessível em <http://hdl.handle.net/10400.5/1794>, acedido a 21 de Agosto de 2016).

JORGE, Maria Júlia (1994), «Palácio dos Condes de Soure», in *Dicionário da História de Lisboa*. Dir. Francisco Santana e Francisco Eduardo Lucena. Lisboa: [s.n.], 1994 (Mem Martins: Gráf. Europam), p. 887.

LIRA, Miguel Maria Carvalho (2011), «Aula do Comércio: a génese da difusão da contabilidade por partida dobrada em Portugal», Comunicação para o XXXI Encontro da Associação Portuguesa de História Económica e Social, 18 de Novembro de 2011, acessível em http://www4.fe.uc.pt/aphes31/papers/sessao_2c/miguel_lira_paper.pdf, acedido a 29 de Setembro de 2015).

LOUSADA, Maria Alexandre (1995), *Espaços de Sociabilidade em Lisboa: finais do século XVII a 1834*. Tese de doutoramento em Geografia Humana apresentada à Faculdade de Letras de Lisboa.

MACEDO, Jorge Borges (1989), *A situação económica no tempo de Pombal*. Lisboa: Gradiva (3ª edição).

MARQUES (1963), Maria Adelaide Salvador, «A Real Mesa Censória e a Cultura Nacional: Aspectos da Geografia Cultural Portuguesa no século XVIII», in *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*. Coimbra: Editora Limitada.

MIRANDA, José da Costa, (1973), «Apontamentos para um futuro estudo sobre o teatro de Metastásio em Portugal no século XVIII», separata de *Estudos Italianos em Portugal*, nº 36, pp. 129-162.

— (1974a), «O teatro de Goldoni em Portugal (séc. XVIII) – subsídios para o seu estudo», Separata da *Revista de História Literária de Portugal*, vol. IV, Coimbra, pp. 35-85.

— (1974b), «Acheegas para um estudo sobre o teatro de Apostolo Zeno em Portugal: século XVIII», Separata da *Revista de História Literária de Portugal*, vol. IV, pp. 1-34.

— (1978), «Acerca do teatro espanhol em Portugal (século XVIII): alguns apontamentos críticos da Mesa Censória. Braga» [s.n.]: Separata de *Revista Bracara Augusta*, t. 32, pp. 5-16.

MONTEIRO, Nuno Gonçalo (1992), «O endividamento aristocrático (1750-1832) - Alguns aspectos». *Análise Social*, 116/117, pp. 263-283.

MOREAU, Mário (1981), *Cantores de ópera portuguesas*. 1.º vol. I. Amadora: Livraria Bertrand.

PEDREIRA, Jorge Miguel (1992), «Os negociantes de Lisboa na segunda metade do século XVIII». Dir. Manuel Braga da Cruz. *Análise Social*, vol. XXVII, números 116-117, 2º e 3º, pp. 410-417.

— (1996), “Tratos e contratos, interesses e orientações dos investimentos dos negociantes da praça de Lisboa (1755-1822)”. Org. Pedro Lains e Álvaro Ferreira da Silva. *Análise Social*, vol. XXXI, (136-137), pp. 355-379.

PRICE, Curtis, MILHOUS, Judith, HUME, Robert D. (2001) [1995], *Italian Opera in Late Eighteenth-Century London, The King's Theatre Haymarket, 1778-1792*. Oxford: Oxford University Press.

ROCHA, Maria Manuela (1998), «Crédito privado em Lisboa numa perspectiva comparada (séculos XVII-XIX)», *Análise Social*, volume XXXIII (145), pp. 91-115.

ROSSI, Giuseppe Carlo (1947), «A influência italiana no teatro português do século XVIII. 2º Ciclo (1ª série) de conferências promovido pelo “Século”», in *A evolução e o espírito do teatro em Portugal*. s.l.: Sociedade Nacional de Tipografia, vol. 1, pp. 281-334.

SANTANA, Francisco [1976], recolha e índices, compil. e pref., *Lisboa na 2.ª metade do século XVIII : Plantas e descrições das suas freguesias*. Lisboa: Câmara Municipal,

SANTOS, Maria Amélia Machado (dir.) (1968), *Catálogo de música manuscrita: Biblioteca da Ajuda*. Vol. 9º (Índices). Lisboa: Biblioteca da Ajuda.

SARAIVA, António José (1958), Texto fixado, prefácio e notas de *Obras Completas de Correia Garção (Prosas e Teatro)*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, vol. II.

SEQUEIRA, Matos Gustavo, (1933), *Teatro de outros tempos*. Lisboa: [s.n.].

— (1967) *Depois do Terramoto – Subsídios para a História dos Bairros Ocidentais de Lisboa*, Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, vol. II, (1ª ed. 1916).

SIMÕES, Adriana Cláudia Redondo, (2007), *Contas dos Teatros Públicos da Corte: Teatro da Rua dos Condes, Teatro do Bairro Alto, Teatro da Graça*. Dissertação de mestrado em Investigação e Ensino da Literatura Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1.º vol e 2.º vol.

SILVA, Costa e (1855), «Capítulo III. Nicolau Luís». *Ensaio biográfico-crítico sobre os melhores poetas portugueses*. Lisboa: Imprensa Silviana, tomo X, pp. 294-329.

SILVA, Inocêncio Francisco da (1972 [1862]), «Nicolau Luís da Silva». *Dicionário bibliográfico português*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 6º Tomo, pp. 274-287.

SILVEIRA, Pedro da (1968), «Do ‘Verdadeiro romance’ à verdade sem romance: Nicolau Luís da Silva». *Vértice*, vol. 28, nº 298, Julho, pp. 502-513.

WILLAERT, Saskia (1999), *Italian comic opera in London, 1760-1770*. A thesis submitted in accordance with the requirements for the degree of Doctor of Philosophy at King's College, University of London. Acessível em <https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/files/2926670/DX205691.pdf>, acedido a 19 de Junho de 2016.

CATÁLOGOS

BARATA, José Oliveira, PICÃO, Maria da Graça (2006), *Catálogo da literatura de cordel* (coleção Jorge de Faria). Lisboa: IN-CM e FCG.

BARATA, Paulo J. S. (2001), *Catálogo da coleção de códices Cod. 851-1500*, Lisboa Biblioteca Nacional.

CASTRO, Aníbal Pinto de (1974), *Catálogo da coleção de miscelâneas – Teatro*. Coimbra: Publicações da Biblioteca Geral da Universidade.

SITIOGRAFIA

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, disponível em <http://www.cervantesvirtual.com>

Catálogo Felner da Harvard Library, disponível em <http://hollis.harvard.edu>

Fundo Antigo da Biblioteca da Universidade de Sevilha, disponível em http://bib.us.es/fondo_antiguo

HTP on line - Documentos para a História do Teatro em Portugal, do Centro de estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, disponível em <http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/default.htm>

Teatro de cordel de Albino Forjaz de Sampaio, disponível em
<http://www.biblarte.gulbenkian.pt>

Teatro de Cordel em Portugal_ Teatro Nacional D. Maria II, disponível em
<http://biblioteca.teatro-dmaria.pt/Opac/Pages/Help/Start.aspx>

APÊNDICE 1
QUADRO DO REPERTÓRIO
DO TEATRO DO BAIRRO ALTO

Temporada 1762-1763 (11 de Abril de 1762 – 15 de Fevereiro de 1763)				
Autor/tradutor	Título	Título original	Fonte(s)	Comentário
Goldoni, Carlo	<i>Casamento de Lesbina</i>	<i>Il filosofo di campagna</i>	Folheto de « <i>Casamento de Lesbina</i> , Drama jocoso para se representar em música no novo Teatro do Bairro Alto/De Lisboa», [s.l.], [s.n.].	No folheto indica-se «A música é do senhor Bonarelli mestre da Capella, veneziano», que é, segundo Brito, uma corrupção de Buranello (Baldassare Galuppi) «whose <i>Nozze di Dorina</i> , based on the same Goldonian libretto, was first performed in Bologna in 1755» (1989, p. 85).

Temporada 1763-1764 (3 de Abril de 1763-6 de Março de 1764)				
Autor/tradutor	Título	Título original	Fonte(s)	Comentário
Goldoni, Carlo	<i>A bela selvagem</i>	<i>La bella selvaggia</i>	<i>A bela selvagem</i> . Comédia nova, composta no idioma italiano pelo doutor Carlo Goldoni, traduzida na língua portuguesa, para se representar no Teatro do Bairro Alto. Ano de 1763 [ms.] (ANTT, RMC, n.º 545, cx. 235).	

Temporada 1764-1765 (22 de Abril de 1764 – 19 de Fevereiro de 1765)				
Autor/tradutor	Título	Título original	Fonte(s)	Comentário
Calderón de la Barca, Pedro / Luís, Nicolau	<i>O lavrador honrado</i>	<i>El Alcalde de Zalamea (El garrote más bien dado)</i>	CTBA, f. 8v.	Registo da despesa com a comédia.
			Cópia manuscrita em que se lê «Comédia nova intitulada <i>O lavrador honrado</i> , composta por Nicolau Luís da Silva para uso de Teatro do Bairro Alto, ano de 1764» (Sala Jorge de Faria da Universidade de Coimbra, UCFL I.E. Teatrais-JF, 6-8-70).	
Chiari, Pietro	<i>Córdova restaurada, ou amor da pátria</i>	<i>L'amore della patria o sia Cordova liberata da 'Mori</i>	CTBA, f. 8v.	Registo da despesa com a comédia e com a <i>Dança chinesa</i> . Grafado «Amor da pátria», o título completo deverá corresponder a <i>Córdova restaurada, ou Amor da pátria</i> , uma tradução de <i>L'amore della patria o sia Cordova liberata da 'Mori</i> de Pietro Chiari, publicada em 1779, na oficina de Francisco Borges de Sousa, e em 1782, na oficina de Domingues Gonçalves.
Goldoni, Carlo	<i>A dalmatina</i>	<i>La dalmatina</i>	CTBA, f. 8v.	Registo da despesa com a comédia e a <i>Dança do serralho</i> .
Goldoni, Carlo	<i>O médico holandês</i>	<i>Il medico olandese</i>	CTBA, f. 8v.	Registo da despesa com a comédia e a <i>Dança holandesa</i> .
Anónimo	<i>Codro, Múcio romano</i>		CTBA, f. 8v.	Registo da despesa com a comédia.
			<i>Codro, Múcio romano</i> , de Walter. Comédia em 3 actos. Cópia autógrafa de António José de Oliveira, com data de 18 de Maio de 1783. BNP, COD. 1379//7 (manuscritos reservados); F.R. 803 (microfilme) e cod-1379-7 (cota do exemplar digitalizado). Cópia digital do manuscrito acessível em http://purl.pt/16500 .	Grafado «Codro», o título deverá corresponder ao da comédia <i>Codro, Múcio romano</i> . A cópia autógrafa de António José de Oliveira indica José Félix como tradutor. É possível que o actor José Félix tenha traduzido o texto em 1764, ano em que transitou do Teatro da Rua dos Condes para o Teatro do Bairro Alto.
Anónimo	<i>O criado astucioso</i>		CTBA, f. 8v.	Registo da despesa com a comédia e a <i>Dança da botica</i> .
				Existe uma cópia autógrafa de António José de Oliveira, com data de 1781: «Comédia nova intitulada <i>O criado astucioso</i> . Comédia em 3 actos, em verso». BNP, COD. 1372//2 (manuscritos reservados); F.R. 573 (microfilme); cod-1372-2 (cota do exemplar digitalizado). Cópia digital do manuscrito acessível em http://purl.pt/15348 .

Temporada 1765-1766 (7 de Abril de 1765 – 11 de Fevereiro de 1766)				
Autor/tradutor	Título	Título original	Fonte(s)	Comentário
Goldoni, Carlo	<i>A doente fingida e o médico honrado</i>	<i>La finta amalata</i>	Folheto da «Comédia intitulada <i>A doente fingida e o médico honrado</i> , do senhor Goldoni, traduzida em vulgar, para se representar no Teatro do Bairro Alto, no ano de 1765 [...]». Lisboa: Oficina de José da Silva Nazaré, 1769.	
Metastasio, Pietro	<i>Didone</i>	<i>Didone abbandonata</i>	Folheto de « <i>Didone</i> , Dramma per musica, da rappresentarsi nel nobil Teatro del Bairro [sic] Alto di Lisbona, La State dell'anno 1765. Dedicata all' Ecc.me Dame e Cavallieri della Capitale sudetta, E agli rispettabilissimi commercianti». [Lisboa]: [s.n.], 1765.	Com música de David Perez.
	<i>Zenobia</i>	<i>Zenobia</i>	Folheto de « <i>Zenobia</i> , drama para música, para se representar no nobre Teatro do Bairro Alto, O Estio do ano de 1765, Para celebrar a concorrência dos gloriosíssimos anos de S. R. A., o senhor Príncipe da Beira, consagrado à glória do mesmo sereníssimo senhor». [S.l.]: [s.n.].	Com música de David Perez.
		<i>La Semiramide riconosciuta</i>	Folheto de « <i>La Semiramide riconosciuta</i> , dramma per musica, da rappresentarsi nel nobil Teatro del Bairro Alto, Nel Autunno dell'1765. Lisbona. Nella Stamparia di Pietro Ferreira, Impressore de la F.R.N.S.».	Com música de David Perez.

Temporada 1766-1767 (30 de Março de 1766 – 3 de Março de 1767)				
Autor/tradutor	Título	Título original	Fonte(s)	Comentário
Calderón de la Barca, Pedro	<i>As lágrimas da beleza são as armas que mais vencem</i>	<i>Las armas de la hermosura</i>	<i>Hebdomadário Lisbonense</i> , 19/7/1766, n.º 3 (Biblioteca Nacional de Portugal).	O espectáculo estreou no dia 17 de Julho de 1766. O texto foi publicado: <i>As lágrimas da beleza são as armas que mais vencem</i> . Lisboa: Oficina de Domingos Gonçalves, 1784.
Goldoni, Carlo	<i>L'amore artigiano</i>		Folheto de « <i>L'amore artigiano</i> , dramma giocoso per musica, da rappresentarsi nel Nobile Teatro del Bairro Alto nella Primavera dell'1766 [...] Lisboa. Nella Stamparia di Pietro Ferreira».	Com música de Lattila.

Temporada 1767-1768 (19 de Abril de 1767 – 16 de Fevereiro de 1768)				
Autor/tradutor	Título	Título original	Fonte(s)	Comentário
Aragón, Álvaro Cubillo de	<i>O raio da Andaluzia</i>	<i>El rayo de Andalucía y el Genizaro de España</i>	CTBA, f. 52v, f. 63.	Pagamento da cópia e das partes entre 19 de Junho e 19 de Junho de 1767 (f. 52v). Indica-se o salário de uma figurante chamada Ana na folha de pagamento de 26 de Julho de 1767 – três récitas (f. 63).
Calderón de la Barca, Pedro	<i>Apeles e Campaspe</i>	<i>Darlo todo y no dár nada, Apeles, y Campaspe</i>	CTBA, ff. 62 e f. 62v.	Assentam-se pagamentos de cartazes e do rol do pintor de 15 de Agosto na lista de gastos extraordinários de 19 de Julho a 19 de Agosto.
	<i>A vida é sonho</i>	<i>La vida es sueño</i>	CTBA, f. 62.	Assenta-se o pagamento ao armador na lista de gastos extraordinários de 19 de Julho a 19 de Agosto.
Cañizares, José de	<i>Domine Lucas</i>	<i>El domine Lucas</i>	CTBA, f. 52.	Na lista de gastos extraordinários de 19 de Julho a 19 de Agosto, assentam-se pagamentos de uma peça de ruão preto, de uma figa de azeviche, de fita de seda e lã, de uma ária ao pai da Cecília (Manuel José de Aguiar) e de uma cópia da comédia a Manuel José Neves.
Chiari, Pietro	<i>Córdova restaurada, ou Amor da pátria</i>	<i>L'amore della patria o sia Cordova liberata da 'Mori</i>	CTBA, f. 88.	Na lista de gastos de 19 de Outubro a 19 de Novembro, assenta-se o pagamento da cópia das partes dos diálogos para os cómicos estudarem.
Fragoso, João de Matos	<i>O sábio em seu retiro</i>	<i>El sabio en su retiro, y villano en su rincón, Juan Labrador</i>	CTBA, ff. 70-70v, f. 71.	Na lista de gastos de 19 de Agosto a 19 de Setembro, assenta-se o pagamento de árias para Cecília e coro, de doces para a comédia, que se representou cinco vezes, e indica-se o pagamento de Manuel José [?] pelas cinco récitas, não se mencionando o encargo.
Goldoni, Carlo	<i>O mentiroso</i>	<i>Il bugiardo</i>	CTBA, f. 35v.	Manuel José das Neves foi pago por tirar as partes da comédia durante a Quaresma de 1767.
Molière	<i>O doente imaginário</i>	<i>Le malade imaginaire</i>	CTBA, f. 97.	Na lista de gastos de 19 de Novembro a 19 de Dezembro, assenta-se o pagamento a Manuel José das Neves por tirar as partes da comédia.

Temporada 1767-1768 (19 de Abril de 1767 – 16 de Fevereiro de 1768)				
Autor/tradutor	Título	Título original	Fonte(s)	Comentário
	<i>Astúcias de Escapim</i>	<i>Les fourberies de Scapin</i>	CTBA, f. 52.	Na lista de gastos de 19 de Junho a 19 de Julho, assenta-se o pagamento da cópia da comédia.
Moreto y Cavana, Agustín/Pereira, Pedro António	<i>Honestos desdén de amor</i>	<i>El desdén con el desdén</i>	CTBA, f. 62, f. 66.	Na lista de gastos extraordinários de 19 de Junho a 19 de Agosto, assenta-se o pagamento a Manuel José por duas repetições da comédia. O pagamento também entra na «4. ^a folha do pagamento da orquestra de 3 dias de 15 de Agosto de 1767». Foi publicado o folheto «Comédia nova intitulada <i>Honestos desdén de amor</i> . Composta no idioma espanhol por D. Agostinho Moreto e traduzida na portuguesa por Pedro António Pereira. Ampliada e correcta por um novo curioso. Lisboa: Oficina de Francisco Borges de Sousa, 1785.
Salvo y Vela, Juan	<i>O mágico de Salerno. Primeira parte</i>	<i>El mágico de Salerno. Primera parte</i>	CTBA, f. 28, f. 34v, f. 35, f. 43, f. 52, f. 79, f. 79v, f. 80, f. 85.	A construção do cenário começa durante a Quaresma de 1767 e em Junho regista-se o «Rol do carpinteiro da semana do dia 27 de Junho para a obra do <i>Mágico de Salerno</i> » (f. 52). Na lista de gastos de 19 de Setembro até 19 de Outubro ainda se assenta o pagamento de uma peça de brim e de «seges para ensaios todo o mês do <i>Mágico [de Salerno]</i> » (f. 79 e 79v). Em 16, 17 e 18 de Outubro fazem-se 3 récitas (f. 85).
	<i>O mágico de Salerno. Segunda parte</i>	<i>El mágico de Salerno. Segunda parte</i>	CTBA, f. 88, f. 88v, f. 102v, f. 104, f. 104v, f. 111, f. 114.	Na lista de gastos de 19 de Outubro a 19 de Novembro, assenta-se o pagamento das partes «para os cómicos estudarem» (f. 88), deduzindo-se que se prepara a segunda parte de <i>O mágico de Salerno</i> . Na relação da despesa do mês que teve princípio em 19 de Dezembro de 1767 e findou em Janeiro de 1768, assinala-se a «Despesa extraordinária com gastos de vistas e vestidos e com a última parte do <i>Mágico [de Salerno]</i> » (f. 102v). O espectáculo será apresentado em Janeiro, como vem mencionado na «6. ^a folha do pagamento de 3 dias da orquestra vencidos a 19 de Janeiro de 1768», que regista o pagamento de dois rapazes para cantar, de comparsas e rapazes, de uma Ana, irmã de Teresa, mais duas raparigas e «outra de Manuel José (filha)» (f. 111). No entanto, o rol de despesas relativas ao mês seguinte (19 de Janeiro a 16 de Fevereiro) exhibe gastos com a construção de cenários para <i>O mágico de Salerno</i> (compra de ferros para o castelo) e com a encomenda de árias para Cecília Rosa cantar na comédia (CTBA, f. 114).
Solís, Antonio de	<i>Amar à moda</i>	<i>Amor al uso</i>	CTBA, f. 64.	A «2. ^a folha do pagamento de 3 dias da orquestra de 2 de Agosto de 1767» regista que se fez uma récita com uma Ana.

Temporada 1767-1768 (19 de Abril de 1767 – 16 de Fevereiro de 1768)				
Autor/tradutor	Título	Título original	Fonte(s)	Comentário
Silva, António José da	<i>Guerras de Alecrim e Manjerona</i>		CTBA, f. 114v.	No rol da despesa extraordinária de 19 de Janeiro a Fevereiro de 1768, assenta-se o pagamento a João Pedro.
	<i>As variedades de Proteu</i>		CTBA, f. 62, f. 66.	No rol da despesa extraordinária de 19 de Julho a 19 de Agosto, assentam-se os seguintes gastos com a comédia: róis dos pintores, alfaiates e carpinteiros, um maço de papelão, tigelas, vassouras, e pagou-se ainda metade da cópia da comédia e uma ária para Cecília Rosa cantar. A «4. ^a folha do pagamento da orquestra de 3 dias de 15 de Agosto de 1767» regista que se fizeram três récitas, que foram pagas ao compositor João Pedro.
Zeno, Apostolo	<i>Cipião na Espanha</i>	<i>Scipione nelle Spagne</i>	CTBA, f. 34.	O título grafado «Sapião» deverá corresponder à tradução de <i>Scipione nelle Spagne</i> . O texto foi copiado por António José de Oliveira: «Ópera nova intitulada <i>Cipião na Espanha</i> ». Comédia em 3 actos, em verso. Cópia autógrafa de António José de Oliveira, com data de 1796. BNP, COD. 1367//3 (manuscritos reservados); F.R. 799 (microfilme); cod-1367-3 (cota do exemplar digitalizado). Cópia digital do manuscrito acessível em http://purl.pt/24583 . Nas CTBA, indica-se o pagamento da cópia e das partes da comédia durante a Quaresma de 1767.
Anónimo	<i>Aspásia na Síria</i>		CTBA, f. 70.	O título da comédia vem mencionado na lista dos gastos extraordinários que principiam em 19 de Agosto e findam em 19 Setembro de 1767.
Anónimo	<i>O seu sangue e a vida</i>		CTBA, f. 33v.	Regista-se o pagamento da cópia da comédia, cujo autor não se encontra identificado.

Temporada 1768-1769 (3 de Abril de 1768 – 7 de Fevereiro de 1769)				
Autor/tradutor	Título	Título original	Fonte(s)	Comentário
Molière / De Sousa, Manuel	<i>Tartufo, ou o Hipócrita</i>	<i>Tartuffe</i>	Carta do Conde Scarnafis ao ministro em Turim, Archivio di Stato di Torino – Lettere Ministri Portogallo, maço 4.	Carta com data de 13 de Dezembro de 1768. Descreve-se a noite de estreia da comédia, a 8 de Dezembro.
			Folheto de « <i>Tartufo, ou o Hipócrita</i> . Comédia do Senhor Molière. Traduzida em vulgar pelo Capitão Manuel de Sousa. Para se representar no Teatro do Bairro Alto». Lisboa: Oficina de José da Silva Nazaré, 1768.	A comédia foi publicada com nota do tradutor.

1769-1770 (26 de Março de 1769 – 27 de Fevereiro de 1770)				
Autor/tradutor	Título	Título original	Fonte(s)	Comentário
Amescua, Antonio Mira de	<i>O conde de Alarcos</i>	<i>El conde de Alarcos</i>	CTBA, f. 159.	Regista-se o pagamento da cópia e das partes da comédia no rol das despesas extraordinárias e diárias que se fizeram no mês de Junho de 1769.
Cañizares, José de	<i>Segunda parte de D. João de Espina</i>	<i>Don Juan de Espina en Milán. Segunda parte. De un ingenio de esta Corte</i>	CTBA, f. 137, f. 215, f. 225, f. 225v / CTBA, f. 235v.	A segunda parte de D. João de Espina insere-se na lista das comédias novas que se representaram durante a temporada de 1769-1770 (f. 137). No rol da despesa diária e extraordinária do mês de Dezembro de 1769 regista-se a compra de dois maços de papelão, e no rol de Fevereiro regista-se a compra de mais três maços de papelão, o pagamento pela música do coro, pela cópia e pelas partes da comédia (f. 225) e, ainda, registam-se as remunerações dos músicos, dos pintores, dos alfaiates e do tradutor, que recebeu por doze récitas. No rol das despesas de Fevereiro de 1770, o tradutor recebe por uma récita.
Chiari, Pietro	<i>As irmãs rivais</i>	<i>Le sorelle rivali</i>	Parecer favorável à impressão e representação: 5 de Abril de 1769 (ANTT, RMC, cx. 5, n.º 51-1).	
Destouches, Néricault	<i>O tambor nocturno</i>	<i>Le tambour nocturne, ou le mari devin</i>	CTBA, f. 137, f. 140, f. 140v, f. 141, f. 145.	O título insere-se na lista das comédias novas que se representaram durante a temporada de 1769-1770 (f. 137). Regista-se o pagamento da cópia e das partes da comédia, de concertos dos alfaiates e dos pintores na folha da conta da despesa do mês de Março e Abril de 1769. A «3.ª folha do pagamento de 3 dias da orquestra feito em 13 de Abril de 1769» regista que se fizeram duas récitas. <i>Le tambour nocturne, ou le mari devin</i> é uma tradução e adaptação do texto de J. Addison, <i>The drummer</i> . A folha de rosto do folheto de 1764 indica: «Comédie anglaise, accommodée au théâtre François, en

1769-1770 (26 de Março de 1769 – 27 de Fevereiro de 1770)				
Autor/tradutor	Título	Título original	Fonte(s)	Comentário
Goldoni, Carlo				cinq actes, en prose. Mise au théâtre français par monsieur Néricault Destouches, de l'Académie Française et représentée pour la première fois le 16 Octobre, 1762» (Paris: chez Duchene, 1764). Destouches é o nome artístico de Philippe Néricault.
			Parecer favorável à impressão e representação: 5 de Abril de 1769 (ANTT, RMC, cx. 5, n.º 51-1).	
	<i>A bela selvagem</i>	<i>La bella selaggia</i>	CTBA, f. 159.	Regista-se a compra de tecidos para a comédia no rol das despesas extraordinárias e diárias que se fizeram no mês de Junho de 1769.
			Parecer favorável à representação: 8 de Abril de 1769. Requerente: empresários do Teatro do Bairro Alto (ANTT, RMC, cx. 5, n.º 55/6/7/8).	
	<i>O cavalheiro de bom gosto</i>	<i>l cavaliere di buon gusto</i>	Registo de entrada: 19 de Outubro de 1769; registo de regresso: 2 de Novembro de 1770. Requerente: empresários do Teatro do Bairro Alto (ANTT, RMC, liv. 11, f. 11).	Foi publicado o folheto «Comédia do Senhor Carlos Goldoni intitulada <i>O cavalheiro de bom gosto</i> ». Lisboa: Oficina de António Rodrigues Galhardo, 1770.
			Registo de entrada: 19 de Outubro de 1769; registo de regresso: 20 de Novembro de 1769 (ANTT, RMC, liv. 4, 178v).	
	<i>A criada generosa</i>		Registo da distribuição ao censor: 8 de Maio de 1769; registo de regresso: 2 de Junho de 1769 (ANTT, RMC, liv. 4, f. 145).	Foi publicado o folheto « <i>A criada mais generosa</i> . Ficção de um anónimo». Lisboa: Oficina de José da Silva Nazaré, 1769. Segundo a informação da Biblioteca Digital Luso-Brasileira: «É provável que seja adapt. ou trad. de uma peça de Carlo Goldoni (v. Teatro italiano, manuscrito (século XVIII)... / José da Costa Miranda. – Coimbra: Coimbra Edit., 1976. – p. 8)» (acessível em https://bdlb.bn.gov.br/acervo/handle/123456789/5823 ; acedido a 20.11.2016).
			Parecer favorável à representação: 1 de Junho de 1769 (ANTT, RMC, cx. 5, n.º 83-2/3).	
	<i>A criada brilhante</i>	<i>La cameriera brillante</i>	CTBA, f. 137, f. 206v, f. 215, f. 215v.	O título insere-se na lista das comédias novas que se representaram durante a temporada de 1769-1770 (f. 137). Regista-se o pagamento da cópia e das partes da comédia no rol da despesa diária e extraordinária do mês de Novembro de 1769, e indica-se o pagamento «por sete vezes que se fez a <i>Criada brilhante</i> » no rol da despesa diária e extraordinária do mês de Dezembro de 1769.
			Registo de entrada: 27 de Novembro de 1769; registo de regresso: 11 de Dezembro de 1769. Requerente: empresários do Teatro do Bairro Alto (ANTT, RMC, liv. 11, f. 118).	Os livros da Real Mesa Censória registam o título <i>A criada mais brilhante</i> .

1769-1770 (26 de Março de 1769 – 27 de Fevereiro de 1770)				
Autor/tradutor	Título	Título original	Fonte(s)	Comentário
			Registo da distribuição ao censor: 27 de Novembro de 1769; registo de regresso: 11 de Dezembro de 1769 (ANTT, RMC, liv. 4, f. 190v).	
	<i>O criado de amos</i>	<i>Il servitore di due padroni</i>	CTBA, f. 137, f. 159.	O título insere-se na lista das comédias novas que se representaram durante a temporada de 1769-1770 (f. 137). No rol da despesa extraordinária do mês de Junho de 1769, assenta-se o pagamento pela cópia e pelas partes da comédia e as compras de tecidos para a comédia, um chapéu e botas para Cecília Rosa de Aguiar, nove côvados de durante azul para o vestido da actriz e, ainda, o pagamento de um dueto que cantou. Indica-se o pagamento ao tradutor por quatro récitas.
	<i>A doente fingida e o médico honrado</i>	<i>La finta amalata</i>	CTBA, f. 137, f. 206.	O título insere-se na lista das comédias novas que se representaram durante a temporada de 1769-1770 (f. 137). O rol da despesa diária e extraordinária de Novembro de 1769 indica o pagamento de segues, de tecidos, de materiais e da fêria dos carpinteiros para a comédia. Indica-se o pagamento ao tradutor por seis récitas.
			Registo de entrada: 16 de Outubro de 1769; registo de regresso: 19 de Outubro de 1769. Requerentes: empresários do Teatro do Bairro Alto (ANTT, RMC, liv. 11, f. 112v).	
			Registo da distribuição ao censor: 16 de Outubro de 1769; registo de regresso: 19 de Outubro de 1769 (ANTT, RMC, liv. 4, f. 177v).	
	<i>A esposa persiana</i>	<i>La sposa persiana</i>	CTBA, f. 159v, f. 168, f. 169v, f. 187.	No rol da despesa extraordinária do mês de Junho de 1769, assenta-se o pagamento pela cópia e pelas partes da «esposa [persiana]» (f. 159v), e no rol de Julho assenta-se o pagamento aos alfaiates – «para a Bernarda [Maria] quando entrou a primeira vez a representar a dita comédia» (f. 169v). Em Setembro regista-se mais um pagamento pela cópia e pelas partes da «comédia persiana» (f. 187).
	<i>A herdeira venturosa</i>	<i>L'erede fortunata</i>	CTBA, f. 137, f. 141v, f. 177v, f. 187.	O título insere-se na lista das comédias novas que se representaram durante a temporada de 1769-1770 (f. 137). Regista-se o pagamento da cópia da comédia na folha da conta da despesa dos meses de Março e Abril de 1769 (f. 141v). No rol das despesas extraordinárias de Agosto de 1769, assenta-se o pagamento das partes (f. 177v). Em Setembro, regista-se mais um pagamento pela cópia da «comédia Herdeira» (f. 187).

1769-1770 (26 de Março de 1769 – 27 de Fevereiro de 1770)				
Autor/tradutor	Título	Título original	Fonte(s)	Comentário
				Manuel Coelho Amado, que requereu uma licença em 29 de Julho de 1773 para imprimir « <i>A herdeira venturosa</i> , composta pelo doutor Carlos Goldoni, veneziano» (ANTT, RMC, cx. 20, doc. 138), irá publicar, em 1775, o texto com a indicação «Composta pelo doutor Carlos Goldoni, advogado veneziano, traduzida no idioma português, para se representar no Teatro do Bairro Alto».
	<i>O mentiroso</i>	<i>Il bugiardo</i>	Registo da distribuição ao censor: 7 de Setembro de 1769; registo de regresso: 22 de Setembro de 1769. Requerente: João Gomes Varela (ANTT, RMC, liv. 4, f. 167v).	
			Parecer favorável à representação: 23 de Novembro de 1769 (cx. 5, n.º 135 - 1).	
	<i>A peruviana</i>	<i>La peruviana</i>	CTBA, f. 137, f. 196, f. 197.	O título insere-se na lista das comédias novas que se representaram durante a temporada de 1769-1770 (f. 137). No rol da despesa diária e extraordinária de Outubro de 1769, regista-se o pagamento ao bordador, que vendeu vestidos novos para os cómicos, aos filhos de Silvestre Vicente por duas récitas e ao tradutor por doze récitas.
			Parecer favorável à representação: 25 de Setembro de 1769 (ANTT, RMC, cx. 249, n.º 784 - 9).	
	<i>A serva amorosa</i>	<i>La serva amorosa</i>	CTBA, f. 235, f. 235v, f. 236.	A comédia vem referida no rol da «despesa diária extraordinária que se fez com as comédias do <i>Tartufo</i> e <i>Serva amorosa</i> e <i>A dança nova das mascaradas</i> em este mês de Fevereiro de 1770», sendo especificada a despesa com a cópia e as partes da comédia, com a armação de uma cama e com o rol dos pintores.
			Registo de entrada: 12 de Fevereiro de 1770; registo de regresso: 22 de Fevereiro de 1770. Requerente: empresários do Teatro do Bairro Alto (ANTT, RMC, liv. 11, f. 124).	
			Registo da distribuição ao censor: 12 de Fevereiro de 1770; registo de regresso: 22 de Fevereiro de 1770 (ANTT, RMC, liv. 4, f. 205).	
	<i>A viúva enfatuada</i>	<i>La donna di testa debole o sia la vedova infatuada</i>	Parecer favorável à representação: 8 de Abril de 1769. Requerente: empresários do Teatro do Bairro Alto (ANTT, RMC, cx. 5, n.º 55/6/7/8).	
Jonson, Ben	<i>A mulher que não fala, ou</i>	<i>Epicoene or the silent</i>	<i>A mulher que não fala, ou o Hipocondríaco,</i>	

1769-1770 (26 de Março de 1769 – 27 de Fevereiro de 1770)				
Autor/tradutor	Título	Título original	Fonte(s)	Comentário
	<i>O hipicondríaco</i> [sic]	<i>woman</i>	traduzida do idioma inglês ao gosto da Corte de Lisboa; e para se representar no Teatro do Bairro Alto. Lisboa: Oficina de José da Silva Nazaré, 1769.	
			Registo de entrada: 23 de Janeiro de 1769; registo de regresso: 23 de Fevereiro de 1769. Requerente: Manuel José Neves (ANTT, RMC, liv. 11, f. 93).	
			Parecer favorável à representação: 22 de Fevereiro de 1769 (ANTT, RMC, cx. 5, n.º 35-1).	O título da publicação foi grafado do seguinte modo: « <i>A mulher que não fala, ou o Hipicondríaco</i> [sic]». Segundo o parecer de censor António Pereira de Figueiredo: «O tradutor exprimiu com felicidade o texto original, mas exprimiu-o em uma ortografia e pontuação tão exótica e ridícula, que é bem se lhe advirta que não deite a perder com ela uma comédia tão excelente».
			CTBA, f. 137, f. 140.	O título insere-se na lista das comédias novas que se representaram durante a temporada de 1769-1770, sendo indicado que foi a primeira a ser representada na Páscoa (f. 137). O pagamento da cópia e das partes regista-se no rol das despesas de Março-Abril.
Leiva, Francisco de	<i>O príncipe tonto</i>	<i>Cuando no se aguarda y príncipe tonto</i>	CTBA, f. 160, f. 168v.	No rol das despesas extraordinárias e diárias que se fizeram em Junho de 1769, assenta-se o pagamento de alcanzias, e no rol de Julho de 1769 assenta-se o pagamento da cópia e das partes da comédia.
Molière	<i>O avaro</i>	<i>L'avare</i>	CTBA, f. 137, f. 168v, f. 187v.	O título insere-se na lista das comédias novas que se representaram durante a temporada de 1769-1770 (f. 137). No rol da despesa extraordinária de Julho de 1769, regista-se o pagamento pela cópia e pelas partes da comédia (f. 168v), e no rol de Setembro regista-se o pagamento de alfaiates.
			Parecer favorável à representação: 5 de Junho de 1769 (ANTT, RMC, cx. 5, n.º 83 - 1).	
	<i>O doente imaginativo</i>	<i>Le malade imaginaire</i>	CTBA, f.137, f. 140, ff. 225-225v, f. 235v	O título insere-se na lista das comédias novas que se representaram durante a temporada de 1769-1770 (f. 137). Regista-se o pagamento da cópia da comédia na folha da conta da despesa dos meses de Março e Abril de 1769 (f. 140). No rol da despesa extraordinária de Janeiro de 1770, indica-se o pagamento ao tradutor por oito réctas (f. 225) e o pagamento dos alfaiates (f. 225v). No rol de Fevereiro, indica-se o pagamento ao tradutor por duas réctas (f. 235v).
			Parecer favorável à impressão e representação: 5 de Abril de 1769 (ANTT, RMC, cx. 5, n.º 51-1).	
	<i>Escola de mulheres</i>	<i>L'école des femmes</i>	CTBA, f. 159, f. 187.	No rol das despesas extraordinárias e diárias que se fizeram no mês de

1769-1770 (26 de Março de 1769 – 27 de Fevereiro de 1770)				
Autor/tradutor	Título	Título original	Fonte(s)	Comentário
				Junho de 1769, regista-se a compra de tecidos para a comédia e o pagamento ao tradutor por seis récitas (f. 159). No rol de Setembro paga-se ao tradutor por duas récitas (f. 187).
			Registo de distribuição ao censor: 8 de Maio de 1769; registo de regresso: 12 de Junho de 1769 (ANTT, RMC, liv. 4, f. 145).	
			Parecer favorável à representação: 1 de Junho de 1769 (ANTT, RMC, cx. 5, n.º 83 2/3).	
	<i>O peão fidalgo</i>	<i>Le bourgeois gentilhomme</i>	<i>O peão fidalgo</i> . Comédia do senhor Molière, traduzida em vulgar pelo capitão Manuel de Sousa, para se representar no Teatro do Bairro Alto. Lisboa: Oficina de José da Silva Nazaré, 1769.	
	<i>Tartufo</i>	<i>Tartuffe</i>	CTBA, f. 235, f. 300v.	O pagamento por «uns sapatos para quem fez a Velha no <i>Tartufo</i> » e pelo «que se deu a quem fez a dita parte da Velha na dita comédia» (f. 300v) vem no rol de despesas «de dois meses e meio que tiveram princípio pela Quaresma de 1770 e findaram no último de Junho do dito ano». A comédia representou-se no Carnaval e os ditos pagamentos terão sido feitos em atraso.
Monroy y Silva, Cristóbal /Nicolau Luís	<i>As inconstâncias da fortuna ou lealdade de amor</i>	<i>Mudanzas de la fortuna y firmezas del amor</i>	CTBA, f. 137, f. 141, f. 147v., f. 153, f. 159, f. 197.	O título insere-se na lista das comédias novas que se representaram durante a temporada de 1769-1770 (f. 137). Regista-se o pagamento da cópia e das partes da comédia e do livro na folha da conta da despesa dos meses de Março e Abril de 1769 (f. 140). A «5.ª folha do pagamento de 3 dias últimos da orquestra feito em 27 de Abril de 1769» indica o pagamento de cinco récitas ao tradutor e a «2.ª folha do pagamento de 3 dias da orquestra feito em 15 de Maio de 1769» indica o pagamento de duas récitas a Nicolau Luís. A comédia volta a ser representada em Junho (pagamento de duas récitas ao tradutor no rol das despesas extraordinárias, f. 159) e Outubro (pagamento de quatro récitas ao tradutor no rol das despesas extraordinárias, f. 197). Foi publicado o folheto <i>Inconstâncias da fortuna e lealdades de amor</i> em 1781 e em 1785, na oficina de Domingues Gonçalves, e em 1792, na oficina de Francisco Borges de Sousa.
			Parecer favorável à representação: 16 de Abril de 1769 (ANTT, RMC, cx. 5, n.º 59-1).	

1769-1770 (26 de Março de 1769 – 27 de Fevereiro de 1770)				
Autor/tradutor	Título	Título original	Fonte(s)	Comentário
Pereira, Pedro António	<i>Latino na Cítia ou a constante Clemene</i>		CTBA, f. 137, f. 215, f. 215v.	A comédia «Clemene» insere-se na lista das comédias novas que se representaram durante a temporada de 1769-1770 (f. 137). O pagamento da cópia e das partes regista-se no rol das despesas de Dezembro de 1769. Pedro António Pereira será o autor da comédia, lendo-se num soneto a dedicatória «Em aplauso do senhor Pedro António autor do drama intitulado Latino na Cítia» (BGUC, misc. 663, n.º 10374. Folha avulso, [s.l.], [s.d.]. As. por D. J.).
			Registo de entrada: 23 de Outubro de 1769; registo de regresso: 26 de Outubro de 1769 (ANTT, RMC, liv. 11, f. 113).	
			Registo da distribuição ao censor: 23 de Outubro de 1769; registo de regresso: 26 de Outubro de 1769. Requerente: Teodoro Clemente da Silva Torres (ANTT, RMC, liv. 4, f. 178v).	
Quita, Domingos dos Reis	<i>Licore</i>		CTBA, f. 140v, f. 155, f. 156.	Regista-se o pagamento da cópia e das partes da comédia e do livro na folha da conta da despesa dos meses de Março e Abril de 1769 (f. 140v). A «4.ª folha do pagamento de 3 dias da orquestra feito em 28 de Maio de 1769» regista a remuneração de quatro raparigas para uma récita da obra (f. 155). A «4.ª folha do pagamento de 3 dias últimos da orquestra que findaram em 30 de Maio de 1769» regista a remuneração do autor por duas récitas (f. 156).
			Parecer favorável à representação: 8 de Abril de 1769 (ANTT, RMC, cx. 5, n.º 55/6/7/8).	
Metastasio, Pietro	<i>Alexandre na Índia</i>	<i>Alessandro nell'Indie</i>	CTBA, f. 141v, f. 150v.	Regista-se o pagamento por cópia e das partes na folha da conta da despesa dos meses de Março e Abril de 1769 e por «cópias e árias da Cecília para <i>Alexandre na Índia</i> » na despesa do mês de Maio de 1769.
	<i>Ipermestra</i>	<i>Ipermestra</i>	CTBA, f. 197.	Regista-se o pagamento da cópia e das partes da comédia no rol das despesas extraordinárias e diárias que se fizeram no mês de Outubro de 1769.
			Registo de entrada: 23 de Outubro de 1769; registo de regresso: 26 de Outubro de 1769. Requerente: Teodoro Clemente da Silva Torres (ANTT, RMC, liv. 11, f. 113).	
			Registo da distribuição ao censor: 23 de Outubro de 1769; registo de regresso: 26 de Outubro de 1769 (ANTT, RMC, liv. 4, f. 178v).	

1769-1770 (26 de Março de 1769 – 27 de Fevereiro de 1770)				
Autor/tradutor	Título	Título original	Fonte(s)	Comentário
Voltaire	<i>Alzira</i>	<i>Alzire</i>	CTBA, f. 137, f. 206, f. 207.	O título insere-se na lista das comédias novas que se representaram durante a temporada de 1769-1770 (f. 137). Regista-se o pagamento de diversos materiais para a comédia no rol da despesa diária e extraordinária de Novembro de 1769 (f. 206) e indica-se o pagamento dos pintores no dia 18 (f. 207).
	<i>Zaira</i>	<i>Zaïre</i>	CTBA, f. 137, f. 168, f. 168v.	O título insere-se na lista das comédias novas que se representaram durante a temporada de 1769-1770 (f. 137). O título vem mencionado no rol da despesa extraordinária de Julho de 1769 (f. 168), indicando-se a compra de nove côvados de ruão preto para Pedro António Pereira na <i>Zaira</i> (f. 168v). O actor fez a tradução do texto, que foi publicado na oficina de António Rodrigues Galhardo, em 1783.
Anónimo	<i>Adriano em Roma</i>		Registo de entrada: 19 de Fevereiro de 1770; registo de regresso: 22 de Fevereiro de 1770 (ANTT, RMC, liv. 11, f. 124v).	
			Registo da distribuição ao censor: 19 de Fevereiro de 1770 (ANTT, RMC, liv. 4, f. 206v).	
Anónimo	<i>Aspásia na Síria</i>		CTBA, f. 140v.	Regista-se o pagamento do rol dos alfaiates por consertos para comédia do <i>Tambor nocturno</i> e <i>Aspásia [na Síria]</i> na folha da conta da despesa dos meses de Março e Abril de 1769.
			Parecer favorável à impressão e representação: 5 de Abril de 1769 (ANTT, RMC, liv. cx. 5, n.º 51-1).	
Anónimo	<i>Beata falsa</i>		CTBA, f. 137, f. 177.	O título insere-se na lista das comédias novas que se representaram durante a temporada de 1769-1770 (f. 137). Regista-se o pagamento da cópia e das partes da comédia no rol das despesas extraordinárias de Agosto de 1769 (f. 140v).
			Parecer favorável à impressão e representação: 5 de Abril de 1769 (ANTT, RMC, liv. cx. 5, n.º 51-1).	
Anónimo	<i>Escola de casados</i>		CTBA, f. 137, f. 168, f. 169.	O título insere-se na lista das comédias novas que se representaram durante a temporada de 1769-1770 (f. 137). O título vem mencionado no rol da despesa extraordinária de Julho de 1769 (f. 168), indicando-se o pagamento pela cópia e pelas partes da comédia (f. 169v).
Anónimo	<i>Governo</i>		CTBA, f. 215.	Regista-se o pagamento da cópia da comédia no rol da despesa diária de Dezembro de 1769. «Governo» será a abreviatura de um título mais longo que não identificamos. Há, no entanto, um drama jocoso para música de Goldoni intitulado <i>La donna di governo</i> .

1769-1770 (26 de Março de 1769 – 27 de Fevereiro de 1770)				
Autor/tradutor	Título	Título original	Fonte(s)	Comentário
Anónimo	<i>Olinta</i>		CTBA, f. 225v, f. 235.	Regista-se o pagamento da cópia da comédia no rol da despesa diária e extraordinária de Janeiro 1770 e das partes no rol de Fevereiro de 1770. Os dois pagamentos (1\$200) totalizam os habituais 2\$400 pagos pela cópia da comédia e por tirar as partes.
Anónimo	<i>Soberbo</i>		Registo da distribuição ao censor: 5 de Fevereiro de 1770; registo de regresso: 12 de Fevereiro de 1770. Requerente: empresários do Teatro do Bairro Alto (ANTT, RMC, liv. 4, f. 200 v).	O folheto « <i>A afronta castigada e o soberbo punido</i> . Tragédia», publicado por António Gomes, em 1794, é, segundo informação dada em HTPon line, uma tradução de <i>Le Cid</i> de Corneille. A tragédia do dramaturgo francês será representada no início da temporada de 1770-1771 e Manuel de Sousa irá requerer licença para impressão.

1770-1771 (15 de Abril de 1770 – 12 de Fevereiro de 1771)				
Autor/tradutor	Título	Título original	Fonte(s)	Comentário
Corneille, Pierre	<i>Cid</i>	<i>Le Cid</i>	CTBA, f. 300.	A tragédia de Corneille subiu ao palco do Teatro do Bairro Alto no início da temporada (15 de Abril) e Manuel de Sousa, tradutor de Molière, requereu licença para imprimir a tragédia no dia 2 de Março, registando-se o regresso a 15 de Março (ANTT, RMC, liv. 11, f. 125v). O parecer favorável do censor foi emitido no dia 15 (ANTT, RMC, cx. 6, n.º 17-1).
Goldoni, Carlo /Silva, Nicolau Luís da	<i>A filha obediente</i>	<i>La figlia obediente</i>	CTBA, f. 300v.	Na conta de despesas avulsas de 15 de Abril a 30 de Junho lê-se: «A Nicolau Luís pela tradução d'A <i>filha obediente</i> .»
Goldoni, Carlo	<i>A mais heróica virtude, ou A virtuosa Pamela</i>	<i>Pamela fanciulla</i>	Registo da distribuição ao censor: 19 de Novembro de 1770; registo de regresso: 22 de Novembro de 1770. Requerente: empresários do Teatro do Bairro Alto (ANTT, RMC, liv. 4, f. 253). Parecer favorável à representação: 22 de Novembro de 1770 (ANTT, RMC, cx. 6, n.º 136).	
	<i>O Molière</i>	<i>Il Molière</i>	CTBA, f. 300v. Parecer favorável à representação: 25 de Junho de 1770 (ANTT, RMC, cx. 6, n.º 62).	O pagamento da cópia e das partes da comédia regista-se na conta de despesas avulsas de 15 de Abril a 30 de Junho.
	<i>A mulher de garbo ou juízo</i>	<i>La donna di garbo</i>	Parecer favorável à representação: 25 de Junho de 1770. Requerente: empresários do Teatro do Bairro Alto (ANTT, RMC, cx. 6, n.º 62).	
	<i>A livornesa</i>	<i>Le femmine puntigliose</i>	CTBA, f. 300v.	Na conta de despesas avulsas de 15 de Abril a 30 de Junho lê-se: «2\$400 a José da Cunha pela comédia intitulada <i>A livornesa</i> » (f. 300v). O valor é igual àquele que o copista recebe pela cópia da comédia e das partes; a tarefa pode ter sido executada pelo actor José da Cunha.
	<i>A viúva sagaz, ou As quatro nações</i>	<i>La vedova scaltra</i>	Registo da distribuição ao censor: 15 de Março de 1770; registo de regresso: 22 de Março de 1770. Requerente: António Manuel (ANTT, RMC, liv. 4, f. 209v). Registo da distribuição ao censor: 22 de Março de 1770; registo de regresso: 29 de Março de 1770. Requerente: António Manuel (ANTT, RMC, liv. 4, f. 209v).	Os registos de distribuição assemelham-se, no entanto, o primeiro indica a «comédia intitulada <i>Viúva sagaz</i> » e o segundo indica «uma ópera <i>A viúva sagaz</i> ». O requerente poderá ter solicitado uma licença para imprimir e outra para representar. O texto foi publicado em 1773, na oficina de Manuel Coelho Amado, sob a designação: «Comédia nova intitulada <i>A viúva sagaz ou astuta ou a quatro nações</i> , composta pelo doutor Carlos Goldoni e traduzida segundo o gosto do teatro português».

1770-1771 (15 de Abril de 1770 – 12 de Fevereiro de 1771)				
Autor/tradutor	Título	Título original	Fonte(s)	Comentário
			CTBA, f. 291, f. 291v, f. 296, f. 298v, f. 300, f. 300v.	A comédia foi preparada durante a Quaresma de 1770, registando-se as férias de uma semana de trabalho dos alfaiates (consertos e novos vestidos) e as compras de adereços (ff. 291-291v), e em Maio os pintores e os carpinteiros trabalharam na cenografia (f. 296 e f. 298v). Na conta de despesas avulsas de 15 de Abril a 30 de Junho, regista-se o pagamento por cópia e das partes da comédia, por cópia e solfas para o coro e por um chapéu grande (f. 300).
		<i>Il viaggiatore ridicolo</i>	Folheto de « <i>Il viaggiatore ridicolo</i> , Dramma giocoso per musica, da rappresentarsi nel Teatro del Bairro [sic] Alto di Lisboa nell'Estate del corrente Anno 1770. [...] In Lisbona nella Stamperia Reale» [1770].	Com música de Giuseppe Scolari.
Molière	<i>Astúcias de Escapim</i>	<i>Les fourberies de Scapin</i>	Registo de entrada: 10 de Novembro de 1770; registo de regresso: 20 de Dezembro de 1770 (ANTT, RMC, liv. 11, f. 145).	
			Registo da distribuição ao censor: 10 de Dezembro de 1770. Requerente: empresários do Teatro do Bairro Alto (ANTT, RMC, liv. 4, f. 255).	
			Parecer favorável à representação: 20 de Dezembro de 1770 (ANTT, RMC, cx. 6, n.º 146).	
Paula, António José de	<i>O vilão enfatuado</i>		CTBA, f. 292v.	
Petrosellini, Giuseppe	<i>L'incognita perseguitata</i>		Folheto de « <i>L'incognita perseguitata</i> : dramma giocoso per musica [...]. Da rappresentarsi nel Teatro del Bairro Alto nell'Autunno del corrente anno 1770. In Lisbona: presso Antonio Rodrigues Gagliardo».	Com música de Niccolò Piccinni.
Ringhieri, Francesco	<i>Adelácia em Itália</i>	<i>Adelasia in Italia</i>	Registo da distribuição ao censor: 26 de Março de 1770; registo de regresso: 26 de Abril de 1770. Requerente: empresários do TBA (ANTT, RMC, liv. 4, f. 211).	<i>Adelácia em Itália</i> saiu do prelo em 1792, na oficina de Francisco Borges de Sousa, sob a designação «Comédia nova intitulada <i>Adelácia em Itália</i> , do Apóstolo Zeno, mestre que foi do insigne abade Pedro Metastasio»; o conteúdo, porém, corresponde à tradução de <i>Adelasia in Italia</i> , de Francesco Ringhieri. Informação sobre o folheto <i>Adelácia em Itália</i> obtida em HTP on line – Documentos para a História do Teatro (http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=826&sM=t&sV=adel%C3%A1cia ; acedido a 20.11.2016).
			Registo de entrada: 26 de Março de 1770; registo de regresso: 26 de Abril de 1770. Requerente: empresários do TBA (ANTT, RMC, liv. 11, f. 127v).	
			Parecer favorável à representação: 25 de Abril de 1770 (ANTT, RMC, cx. 6, n.º 37).	

1770-1771 (15 de Abril de 1770 – 12 de Fevereiro de 1771)				
Autor/tradutor	Título	Título original	Fonte(s)	Comentário
Tonioli, Girolamo	<i>Il beiglierberi di Caramania</i>		Folheto de « <i>Il Beiglierberi di Caramania</i> , Dramma Giocoso di Girolamo Tonioli, da rappresentarsi in musica nel Teatro del Bairro Alto In Lisbona all Carnovale dell'anno 1771, dedicato All'Ill.mo Sig.re Il Cavaliere Giovanni Hort, Console Generale della Gran Bretagna alla Corte di Portogallo, etc. In Lisbona. Presso António Rodrigues Gagliardo, Stampatore della Regia Curia Censoria». Carta de Sulpice Gaubier de Barrault ao conde de Oeiras, D. Henrique, filho do Marquês de Pombal, de 7 de Fevereiro de 1771 (BNP, Res., Pombalina cód. 619, ff. 335-336 [F. 3657]).	Com música de Giuseppe Scolari.
Rousseau, Jean-Jacques	<i>Narciso, ou O namorado de si mesmo</i>	<i>Narcisse ou l'amant de lui-même</i>	Registo de entrada: 7 de Maio de 1770; registo de regresso: 10 de Maio de 1770 (ANTT, RMC, liv. 11, f. 128). Requerente: empresários do Teatro do Bairro Alto.	Foi publicado o folheto « <i>Narciso, ou O namorado de si mesmo</i> . Comédia para se representar no Teatro do Bairro Alto». Lisboa: Oficina de Caetano Ferreira da Costa, 1772. A edição indica, na folha de rosto, o local da representação, mas não há informações sobre o juízo dos censores, nem registo nas CTBA (Cf. José Camões e Isabel Pinto (eds.). 2012. <i>Narciso ou o Namorado de si mesmo e Narciso ou O Peralta namorado de si mesmo</i> . Lisboa: Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa).
Anónimo	<i>Amos feitos criados</i>		CTBA, f. 291v, f. 296, f. 298v, f. 300.	A comédia foi preparada durante a Quaresma de 1770: «Jornais de alfaiates de concertos para a comédia dos <i>Amos feitos criados</i> » (f. 291v); em Maio, os pintores e os carpinteiros trabalharam na cenografia (f. 296 e 298v). O pagamento por cópia e partes da comédia é registado na conta de despesas avulsas de 15 de Abril a 30 de Junho (f. 300).
Anónimo	<i>O conde fingido</i>		Registo da distribuição ao censor: 4 de Maio de 1770; registo de regresso: 10 de Maio de 1770 (ANTT, RMC, liv. 4, f. 217v). Parecer favorável à representação: 20 de Maio de 1770 (ANTT, RMC, cx. 6, n.º 45).	Segundo se pode ler em HTP on line – Documentos para a História do Teatro: «Poderá tratar-se de <i>Il raggiratore</i> , de Goldoni, embora o título, “O conde fingido”, não tenha correspondência em italiano. Foi impresso em 1782 por Domingos Gonçalves, com o título <i>O conde Nestor ou a condessa Carlota</i> » (HTP on line – Documentos para a História do Teatro em Portugal (www.fl.ul.pt/cethtp). Acedido a 20.11.2016).
Anónimo	<i>Farnace em Eracleia</i>		CTBA, f. 300.	A multiplicidade de folhetos que se imprimiram sob este título dá testemunho do sucesso do tema, mas impossibilita a identificação do texto interpretado pelos cómicos do Teatro

1770-1771 (15 de Abril de 1770 – 12 de Fevereiro de 1771)				
Autor/tradutor	Título	Título original	Fonte(s)	Comentário
				do Bairro Alto. Em 1760, na oficina patriarcal de Francisco Luís Ameno, foi impresso <i>Farnace em Eracleia</i> , ópera traduzida da língua italiana por Fernando Lucas Alvim, e, no ano seguinte, apareceu « <i>Farnace em Eracleia</i> , ópera do insigne abade Pedro Metastasio» – uma falsa atribuição de autoria saída do prelo de Manuel António Monteiro. A dificuldade em identificar o autor, ou autores, e possíveis tradutores adensa-se com a publicação, em 1787, da «Comédia famosa intitulada <i>Ódio, valor e afecto ou Farnace em Eracleia</i> », na oficina de Domingos Gonçalves, cujo título voltará a aparecer no folheto saído da Tipografia Lacerdina, em 1808.
Anónimo	<i>Plíbio e Barsane</i>		CTBA, f. 293v, f. 297, f. 299v, f. 300, f. 300v.	Registam-se as compras e férias dos alfaiates, dos pintores e dos carpinteiros em Junho de 1770 (f. 293v., f. 297, f. 299v), indicando-se a data de estreia para o dia 21. Na conta de despesas avulsas de 15 de Abril a 30 de Junho, regista-se o pagamento da cópia e das partes, bem como da comédia e das árias que foram cantadas por Maria Joaquina (300v).
			Registo de entrada: 31 de Maio de 1770; registo de regresso: 7 de Junho de 1770 (ANTT, RMC, liv. 11, f. 130 v).	
			Parecer favorável à representação: 7 de Junho de 1770 (ANTT, RMC, cx. 6, n.º 56).	
Anónimo	<i>A virtude sempre triunfa, ou Perseu e Andrómeda</i>		CTBA, f. 292, f. 296, f. 298v, f. 300.	Regista-se a compra da fazenda para a comédia em Abril (f. 292) e em Maio registam-se as férias dos pintores e dos carpinteiros (f. 298v). Na conta de despesas avulsas de 15 de Abril a 30 de Junho regista-se o pagamento da cópia e das partes e da comédia.
			Registo de entrada: 26 de Março de 1770; registo de regresso: 26 de Abril de 1770. Requerente: empresários do TBA (ANTT, RMC, liv. 11, f. 127v).	
			Registo da distribuição ao censor: 26 de Março de 1770; registo de regresso: 26 de Abril de 1770. Requerente: empresários do TBA (ANTT, RMC, liv. 4, f. 211).	
			Parecer favorável à representação: 25 de Abril de 1770 (ANTT, RMC, cx. 6, n.º 37).	

1771-1772 (31 de Março de 1771 – 3 de Março de 1772)				
Autor/tradutor	Título	Título original	Fonte(s)	Comentário
Cañizares, José de	<i>Terceira parte de D. João de Espina</i>		Requerimento para obtenção de licença de representação: 11 de Março de 1771 (ANTT, RMC cx. 19, n.º 18). Requerente: António José de Paula.	
			Registo de entrada: 11 de Março de 1771; registo de regresso: 18 de Março de 1771 (ANTT, RMC, liv. 11, f. 152).	
			Registo da distribuição ao censor: 11 de Março de 1771; registo de regresso: 18 de Março de 1771 (ANTT, RMC, liv. 4, f. 265v).	
			Parecer favorável à representação: 18 de Março de 1771 (ANTT, RMC, cx. 7, n.º 24).	
Metastasio, Pietro	<i>Dido</i>	<i>Didone abbandonata</i>	Registo de entrada: 18 de Março de 1771; registo de regresso: 22 de Março de 1771 (ANTT, RMC, liv. 11, f. 153v). Requerente: empresários do Teatro do Bairro Alto.	<i>Dido desamparada, destruição de Cartago</i> conhece várias publicações – em 1776, na oficina de Francisco Borges de Sousa, em 1782, na oficina de Crispim Sabino dos Santos, e em 1790, na oficina de Francisco Borges de Sousa.
			Registo da distribuição ao censor: 18 de Março de 1771; registo de regresso: 22 de Março de 1771 (ANTT, RMC, liv. 4, f. 268).	
Anónimo	<i>Farnace em Eracleia</i>		Registo de entrada: 18 de Março de 1771. Requerente: Nicolau Luís (ANTT, RMC, liv. 11, f. 153v).	
			Registo da distribuição ao censor: 18 de Março de 1771 (ANTT, RMC, liv. 4, f. 267v).	
			Parecer favorável à representação: 22 de Março de 1771 (ANTT, RMC, cx. 7, n.º 27).	
Anónimo	<i>José no Egipto</i>		Registo de entrada: 14 de Fevereiro de 1771; registo de regresso: 18 de Fevereiro de 1771 (ANTT, RMC, liv. 11, f. 149).	Oratória.

1771-1772 (31 de Março de 1771 – 3 de Março de 1772)				
Autor/tradutor	Título	Título original	Fonte(s)	Comentário
Anónimo	<i>O rei Baltasar</i>		Registo de entrada: 4 de Março de 1771; registo de regresso: 6 de Março de 1771 (ANTT, RMC, liv. 11, f. 151v).	Oratória.
			Parecer favorável à representação: 5 de Março de 1771 (ANTT, RMC, cx. 7, doc. n.º 20).	

1772-1773 (19 de Abril de 1772 – 23 de Fevereiro de 1773)				
Autor/tradutor	Título	Título original	Fonte(s)	Comentário
Goldoni, Carlo	<i>A filha obediente</i>	<i>La figlia obediente</i>	UCFL I.E. Teatrais-JF, 6-8-70, caderno 92.	Recibo de Manuel José Neves pela cópia e por partes da comédia, com data de 1 de Setembro de 1772.
			UCFL I.E. Teatrais-JF, 6-8-70, caderno 97.	Folhas de rendimentos das récitas de 2, 4, 6, 8, 11, 13, 16 e 18 de Setembro de 1772.
	<i>A serva amorosa</i>	<i>La serva amorosa</i>	UCFL I.E. Teatrais-JF, 6-8-70, caderno 92.	Recibo de Manuel José Neves pelas seis partes da comédia, com data de 1 de Setembro de 1772.
Anónimo	<i>O cavalheiro de virtude</i>		UCFL I.E. Teatrais-JF, 6-8-70, caderno 97.	Folhas de rendimentos das récitas de 20 e 21 de Setembro de 1772.
				Foi publicado o folheto «Comédia nova intitulada <i>O cavalheiro da virtude e a mulher extravagante</i> . Lisboa: Oficina de Francisco Borges de Sousa, 1784».
Anónimo	<i>A assembleia</i>		CTPC, caderno 91.	Recibos assinados em Setembro de 1772 por Simão Caetano Nunes referentes à pintura do cenário para a comédia <i>A assembleia</i> e sua dança.
			UCFL I.E. Teatrais-JF, 6-8-70, caderno 92.	Recibo de Manuel José Neves pelas partes da comédia, com data de 1 de Setembro de 1772; o mestre Manuel José assina o recibo do rol dos carpinteiros que trabalharam de 6 a 12 de Setembro.
			UCFL I.E. Teatrais-JF, 6-8-70, caderno 97.	Folhas de rendimentos das récitas de 27 e 29 de Setembro de 1772.
			Registo da distribuição ao censor: 7 de Setembro de 1772 (ANTT, RMC, liv. 5, f. 79v). Requerente: directores dos teatros.	

Temporada 1773-1774 (11 de Abril de 1773 – 15 de Fevereiro de 1774)				
Autor/tradutor	Título	Título original	Fonte(s)	Comentário
Paula, António José de	<i>O amo irresoluto e o criado fiel</i>		Requerimento para obtenção de licença de representação com de distribuição ao censor: 15 Novembro de 1773. Requerente: directores dos Teatros Públicos (ANTT, RMC, cx. 20, n.º 174).	
			Registo da distribuição ao censor: 15 de Novembro de 1773 (ANTT, RMC, liv. 5, f. 139v).	
			Tomo V da <i>Colecção das obras dramáticas de António José de Paula</i> (Biblioteca da Faculdade de Letras – Arquivo Osório Mateus [OMGAR 2555p]).	
Anónimo	<i>O entrudo</i>		Requerimento para obtenção de licença de representação com distribuição censor: 13 de Janeiro de 1774. Requerente: directores dos Teatros Públicos (ANTT, RMC, cx. 21, n.º 169).	Há uma comédia intitulada <i>Entrudo desabusado em Lisboa</i> , impressa em 1783, na oficina de Domingues Gonçalves.

Temporada 1774-1775 (3 de Abril de 1774 – 28 de Fevereiro de 1775)				
Autor/tradutor	Título	Título original	Fonte(s)	Comentário
Figueiredo, Manuel de	<i>Perigos da educação</i>		UCFL I.E. Teatrais-JF, 6-8-70, caderno 324.	O mestre carpinteiro Manuel José assina, no dia 6 de Maio de 1774, a encomenda de ferragens para a comédia.
			Manuel de Figueiredo, «O dramático afinado ou crítica aos “Perigos da educação”». In <i>Teatro de Manuel de Figueiredo</i> , Tomo I. Lisboa: Imprensa Régia, 1804	Segundo Manuel de Figueiredo, na noite de 8 de Maio de 1774 representou-se <i>Perigos da educação</i> . <i>O dramático afinado</i> foi escrito como resposta do autor à má recepção do seu texto, deixando em nota: «A noite de 8 de Maio de 74, em que se pôs pela primeira vez na cena a tal comédia, foi ainda mais tormentosa do que se pinta. Lisboa, 12 de Maio de 1774». Cópia digital da publicação acessível na Biblioteca Digital da Biblioteca Nacional de Portugal, http://purl.pt/11977 .
Goldoni, Carlo	<i>A dama bizarra</i>	<i>La donna bizzarra</i>	UCFL I.E. Teatrais-JF, 6-8-70, caderno 329.	Folhas de rendimento das récitas de 3 e 6 de Julho.

Temporada 1774-1775 (3 de Abril de 1774 – 28 de Fevereiro de 1775)				
Autor/tradutor	Título	Título original	Fonte(s)	Comentário
			UCFL I.E. Teatrais-JF, 6-8-70, caderno 326.	Registo do pagamento da cópia da comédia (recibo referente às despesas de Julho e passado a 4 de Agosto pelo administrador do teatro aos directores dos Teatros Públicos da Corte). Consta, também, um recibo de José Joaquim de Lima, assinado a 12 de Junho de 1774, pelo pagamento de três árias.
			Requerimento para obtenção de licença de representação: 14 de Março de 1774. Requerente: António José de Paula (ANTT, RMC, cx. 21, n.º 9).	
	<i>O festim</i>	<i>Il festino</i>	UCFL I.E. Teatrais-JF, 6-8-70, caderno 326.	Registo do pagamento das partes da comédia (recibo referente às despesas de Julho e passado a 4 de Agosto pelo administrador do teatro aos directores dos Teatros Públicos da Corte).
			Requerimento para obtenção de licença de representação: 27 de Junho de 1774. Requerente: directores dos Teatros Públicos da Corte (ANTT, RMC, cx. 21, doc. 171).	
	<i>O homem prudente</i>	<i>L'uomo prudente</i>	Requerimento para obtenção de licença de representação: 17 de Novembro de 1774. Requerente: directores dos Teatros Públicos da Corte (ANTT, RMC, cx. 21, n.º 174).	
			Parecer favorável à representação emitido na conferência de 22 de Dezembro de 1774 (ANTT, RMC, liv. 10, f. 64).	
	<i>A pupila</i>	<i>La pupilla</i>	Requerimento para obtenção de licença de representação: 11 de Agosto de 1774. Requerente: directores dos Teatros Públicos da Corte (ANTT, RMC, cx. 21, n.º 172).	
	<i>O rico insidiado</i>	<i>Il ricco insidiato</i>	Requerimento para obtenção de licença de representação: 14 de Março de 1774. Requerente: António José de Paula (ANTT, RMC, cx. 21, n.º 8).	

Temporada 1774-1775 (3 de Abril de 1774 – 28 de Fevereiro de 1775)				
Autor/tradutor	Título	Título original	Fonte(s)	Comentário
	<i>A senhora prudente</i>	<i>La dama prudente</i>	Requerimento para obtenção de licença de representação: 27 de Outubro de 1774. Requerente: directores dos Teatros Públicos da Corte (ANTT, RMC, cx. 21, n.º 173).	
	<i>A virtude protegida</i>	<i>La putta onorata</i>	Requerimento para obtenção de licença de representação: 17 de Novembro de 1774. Requerente: directores dos Teatros Públicos da Corte (ANTT, RMC, cx. 21, n.º 174).	
			Parecer favorável à representação (ANTT, RMC, liv. 10, f. 64).	
Lesage, Alain-René	<i>O criado rival de seu amo</i>	<i>Crispin rival de son maître</i>	Requerimento para obtenção de licença de representação: 3 de Outubro de 1774. Requerente: João José da Silva (ANTT, RMC, cx. 21, n.º 100).	Talvez o tradutor seja o próprio requerente João José da Silva, que oferece o seu trabalho ao Teatro do Bairro Alto.
Molière	<i>O insociável</i>	<i>Le misanthrope</i>	Requerimento para obtenção de licença de representação: 17 de Novembro de 1774. Requerente: directores dos Teatros Públicos da Corte (ANTT, RMC, cx. 21, n.º 174).	
			Parecer favorável à representação emitido na conferência de 22 de Dezembro de 1774 (ANTT, RMC, liv. 10, f. 64).	
Palomba, António	<i>O falador imprudente ou a donzela espirituosa</i>	<i>Il chiachiarone</i>	UCFL I.E. Teatrais-JF, 6-8-70, caderno 326.	Registo do pagamento das partes e cópia da comédia (recibo referente às despesas de Julho e passado a 4 de Agosto pelo administrador do teatro aos directores dos Teatros Públicos da Corte).
			UCFL I.E. Teatrais-JF, 6-8-70, caderno 329.	Folhas de rendimentos das récitas de 24, 25, 26 e 31 de Julho de 1774.

Temporada 1774-1775 (3 de Abril de 1774 – 28 de Fevereiro de 1775)				
Autor/tradutor	Título	Título original	Fonte(s)	Comentário
				<i>O falador imprudente</i> poderá corresponder ao texto que foi copiado pelo escriba António José de Oliveira, com data de 20 de Janeiro de 1790, sob o título <i>O falador imprudente ou a donzela espirituosa</i> – uma tradução de <i>Il chiachiarone</i> de António Palomba, que já havia sido publicada em 1766, na Oficina de Pedro Ferreira, sob o título <i>Prosseguimento ou segunda parte d'O Falador</i> (manuscrito conservado na Biblioteca Nacional de Portugal com a cota COD. 1364//1. Cópia digital disponível em http://purl.pt/24274).
Piovene, Agostine	<i>Tamerlão na Pérsia</i>	<i>Tamerlano</i>	Requerimento para obtenção de licença de representação: 17 de Março de 1774 (ANTT, RMC, cx. 21, nº 10). Requerente: António José de Paula.	
			Registo de distribuição ao censor: 17 de Março de 1774, com regresso no dia 24 de Março de 1774 (ANTT, RMC, liv. 5, f. 152).	
Voltaire	<i>O órfão da China</i>	<i>L'orphelin de la Chine</i>	UCFL I.E. Teatrais-JF, caderno 326.	Registo do pagamento das partes da comédia (recibo referente às despesas de Julho e passado a 4 de Agosto pelo administrador do teatro aos directores dos Teatros Públicos da Corte).
			Requerimento com distribuição ao censor: 16 de Maio de 1774. Requerente: António José de Paula (ANTT, RMC, cx. 21, nº 13).	
Salvo y Vela, Juan	<i>O mágico de Salerno. Quarta parte</i>	<i>El mágico de Salerno</i>	Requerimento para obtenção de licença de representação: 22 de Agosto de 1774. Requerente: directores dos Teatros Públicos da Corte (ANTT, RMC, cx. 21, doc. 168).	
			Registo da distribuição ao censor: 22 de Agosto de 1774 (ANTT, RMC, liv. 5, f. 169v).	
			Parecer favorável à representação: 29 de Agosto de 1774 (ANTT, RMC, liv. 10, ff. 46v-47).	
Silva, António José da	<i>Encantos de Medeia</i>		Requerimento para obtenção de licença de representação: 12 de Janeiro de 1775.	

Temporada 1774-1775 (3 de Abril de 1774 – 28 de Fevereiro de 1775)				
Autor/tradutor	Título	Título original	Fonte(s)	Comentário
			Requerente: directores dos Teatros Públicos da Corte (ANTT, RMC, liv. 5, f. 193).	
Anónimo	<i>Não se vence a natureza</i>		Requerimento para obtenção de licença de representação com distribuição para o censor: 6 de Outubro de 1774. Requerente: António José de Paula (ANTT, RMC, cx. 21, n.º 169).	
			Registo da distribuição ao censor: 6 de Outubro de 1774; registo de regresso: 13 de Outubro de 1774 (ANTT, RMC, liv. 5, f. 179v).	
Anónimo	<i>Os peraltas mascarados em Almada</i>		UCFL I.E. Teatrais-JF, 6-8-70, caderno 329.	Folhas de rendimentos das réctas de 10, 13 e 17 de Julho de 1774.
			Requerimento para obtenção de licença de representação: 14 de Abril de 1774. Requerente: António José de Paula (ANTT, RMC, cx. 21, n.º 12).	É possível que o autor seja o requerente António José de Paula.
			Registo da distribuição ao censor: 14 de Abril de 1774; registo de regresso: 28 de Abril de 1774 (ANTT, RMC, liv. 5, f. 153).	
Anónimo	<i>Prudência, honra e constância</i>		Requerimento para obtenção de licença de representação: 18 de Abril de 1774. Requerente: José Rodrigues dos Santos (ANTT, RMC, cx. 21, n.º 122).	O requerente informa «que ele pretende dar ao público a obra cómica intitulada <i>Prudência, honra e constância</i> , disposta ao gosto do teatro português, para se representar pelos actores cómicos da mesma nação, no Teatro do Bairro Alto desta cidade». A obra, que poderá ser um original ou uma tradução, talvez seja da autoria do requerente.
			Registo da distribuição ao censor: 18 de Abril de 1774 (ANTT, RMC, liv. 5, f. 153v).	
Anónimo	<i>A rapariga de dezasseis anos</i>		UCFL I.E. Teatrais-JF, caderno 326.	Registo do pagamento da cópia da comédia (recibo referente às despesas de Julho e passado a 4 de Agosto pelo administrador do teatro aos directores dos Teatros Públicos da Corte). Poderá tratar-se da tradução de <i>Miss in her teens</i> , de David Garrick, via a tradução francesa <i>La fille de quinze ans</i> .

Temporada 1774-1775 (3 de Abril de 1774 – 28 de Fevereiro de 1775)				
Autor/tradutor	Título	Título original	Fonte(s)	Comentário
Anónimo	<i>O trapaceiro</i>		Requerimento para obtenção de licença de representação: 11 de Agosto de 1774. Requerente: António José de Paula (ANTT, RMC, cx. 21, n.º 15).	
Anónimmo	<i>O viajante</i>		Requerimento para obtenção de licença de representação: 6 de Outubro de 1774. Requerente: António Pinto de Carvalho (ANTT, RMC, cx. 21, n.º 32).	Segundo o requerente António Pinto de Carvalho, empresário teatral no Porto, o texto já havia sido representado no Teatro do Bairro Alto com licença da Mesa. Há um folheto homónimo, impresso em Lisboa, na oficina de José de Aquino Bulhões, em 1792.

APÊNDICE 2
CRONOLOGIA
DA CASA DA ÓPERA DO BAIRRO ALTO

1760

1 de Outubro

Escritura de arrendamento do palácio do Conde de Soure, na Rua das Rosas das Partilhas, entre Dom João da Costa e Sousa Carvalho Patalim, conde de Soure, e João Gomes Varela, João da Silva Barros e Francisco Luís, para nele se fazer uma casa de ópera. O contrato terá início em 1 de Janeiro de 1761 e terminará no último dia de Dezembro de 1775.

11 de Outubro

Escritura de contrato, sociedade e obrigação entre os empresários do Teatro do Bairro Alto (João Gomes Varela, João da Silva Barros e Francisco Luís) e João Pedro Tavares e José Duarte.

1761

26 de Janeiro

Inauguração da Casa da Ópera do Bairro Alto concebida pelo arquitecto pintor Lourenço da Cunha.

4 de Fevereiro

Morre o sócio José Duarte, que será substituído pelo seu irmão Teotónio José Duarte na sociedade.

23 de Fevereiro

Escritura de contrato, sociedade e obrigação entre os empresários da Casa da Ópera do Bairro Alto (João Gomes Varela, João da Silva Barros e Francisco Luís) e João Pedro Tavares e Teotónio José Duarte. O contrato tem duração de um ano (desde a Páscoa de 1761 até ao Entrudo de 1762).

Março

Teatro do Bairro Alto fechou quase dois meses por causa do susto do tremor de terra de Março. A população ausentou-se da cidade (CTBA, f. 3).

1762

8 de Janeiro

Escritura de venda de trastes e figuras entre Teotónio José Duarte, vendedor, e João Gomes Varela, comprador.

17 de Fevereiro

Contrato entre Agostinho da Silva e os cómicos Rodrigo César, João de Almeida Francisco Xavier Vargo, Maria Joaquina, António Jorge, Silvestre Alexandre, Pedro António Pereira, José Félix da Costa e Desidério Ferreira, tendo alguns deles permissão para representar no Teatro do Bairro Alto.

29 de Março

Escritura de ajuste e contrato e obrigação entre Sebastião António Pientzenauer, Luís José Pientzenauer e José Conti e Francesa Battini. O contrato tem duração de um ano (desde a Páscoa de 1762 até ao Entrudo de 1763).

3 de Abril

Escritura de contrato e obrigação entre Sebastião António Pientzenauer, Luís José Pientzenauer e José Conti os bailarinos António Jorge (Antonio Giorgio), José Joaquim Welch, Francisco Xavier de Sousa Sebastião, Francisco Trocate. O contrato tem duração de um ano (da Páscoa de 1762 até ao Entrudo de 1763).

Escritura de contrato e obrigação entre Sebastião António Pientzenauer, Luís José Pientzenauer e José Conti e os empresários do Teatro do Bairro Alto (João Gomes Varela, João da Silva Barros e Francisco Luís). O contrato tem duração de um ano (desde a Páscoa de 1762 até ao Entrudo de 1763).

28 de Abril

Escritura de contrato e obrigação entre Sebastião António Pientzenauer, Luís José Pientzenauer e José Conti e o bailarino Pedro Campanella.

_Durante a temporada de 1762-1763 é representado o drama jocoso de Goldoni, *Casamento de Lesbina*, com o seguinte elenco: Rosa Ambrosini, Gertrudes Pini, Giuseppe Ambrosini, Giovanni Ambrosini (cantores) e Francesca Battini, Giuseppe Conti, José Joaquim Ricardino, Bartolomeu Battini, Nicolau Ambrosini (bailarinos).

1763

12 de Março

Escritura de contrato e obrigação entre os empresários da Casa da Ópera do Bairro Alto João Gomes Varela, João da Silva Barros e Francisco Luís e os cómicos João de Sousa, Lourenço António, Rodrigo César, João Florêncio, Teófilo Pedro, António de Paula, Quitéria Margarida e sua irmã Teresa Joaquina. O contrato tem duração de um ano (desde a Páscoa de 1763 até ao Entrudo de 1764).

6 de Julho

Escritura de contrato e obrigação entre os empresários do Teatro do Bairro Alto (João Gomes Varela, João da Silva Barros e Francisco Luís) e o rabequista Manuel José de Aguiar, juntamente com os seus filhos, Cecília, Luísa Inácia, Isabel e António. O contrato tem duração de três anos (desde o dia de assinatura de assinatura do ajuste).

_Durante a temporada de 1763-1764 é representada a comédia *A bela selvagem* de Goldoni.

1764

25 de Fevereiro

Escritura de constituição de sociedade entre Agostinho da Silva, empresário do Teatro da Rua dos Condes, e os empresários do Teatro do Bairro Alto João Gomes Varela,

João da Silva Barros e Francisco Luís. O contrato tem duração de um ano (desde a Páscoa de 1764 até ao Entrudo de 1765).

10 de Abril

Escritura de esclarecimento das condições da sociedade entre o Teatro da Rua dos Condes e o Teatro do Bairro Alto com distribuição dos cómicos pelos dois teatros.

2 de Outubro

Escritura de contrato e obrigação entre os empresários do Teatro do Bairro Alto (João Gomes Varela, João da Silva Barros e Francisco Luís) e a bailarina Francesca Batini. O contrato tem duração de um ano (desde a Páscoa de 1765 até ao Entrudo de 1766).

_Durante a temporada de 1764-1765 são representadas as seguintes comédias, sem datação precisa: *O médico holandês* e *A dalmatina* de Goldoni, *O lavrador honrado* de Calderón de la Barca, com tradução de Nicolau Luís, *Córdova restaurada, ou Amor da pátria* de Pietro Chiari, *Codro*, *Múcio romano*, *O criado astucioso*. Os bailarinos apresentam *A dança da botica*, *A dança chinesa*, *A dança holandesa* e *A dança do Serralho*.

1765

Morre João da Silva Barros. Bruno José do Vale, que casará com a sua filha, Joana Inácia, a 1 de Janeiro de 1766, e herda a quota-parte do sogro, passando a ser empresário do teatro.

Janeiro

João Gomes Varela viaja até Castela.

21 de Janeiro

Morre Agostinho da Silva.

Primavera

João Gomes Varela viaja para Londres com a finalidade de contratar uma companhia lírica, enquanto Francisco Luís dirige o teatro em Lisboa. Contrata o elenco do King's Theatre: Antonio Mazziotti, Angiola Sartori e Giuseppe Giustinelli, Maddalena Tognoni Berardi e, ainda, Leopoldo Michelli e Gaetano Quilici, residentes em Londres.

5 de Julho

Início das apresentações da companhia lírica italiana, que reside durante um ano no Teatro do Bairro Alto. Os empresários João Gomes Varela, Francisco Luís e Bruno José do Vale fazem uma sociedade com Matias Ferreira da Silva, homem de negócios, e António José Gomes.

Verão

Representação de *Didone e Zenobia* de Metastasio, com música de David Perez.

Outono

Representação de *La Semiramide riconosciuta* de Metastasio, com música de David Perez.

_Durante este ano, sem datação precisa, representa-se *A doente fingida e o médico honrado* de Goldoni.

1766

30 de Janeiro

Escritura de constituição de uma companhia de cómicos (Pedro António Pereira, Rodrigo César, José Félix da Costa, António Jorge, João de Sousa, António Manuel).

Quaresma

Apresentação de 9 oratórias.

Primavera

Representação do drama jocoso *L'amore artigiano* de Goldoni, com música de Lattila, cenografia de Silvério Manuel Duarte, coreografia de Antonio Ribaltone. Intérpretes: Guiseppe Giustinelli, Angiola Sartori, Gaetano Quilici, Leopoldo Michelli, Veronica Gherardi e Giuseppe Gherardi, que vieram do Teatro da Rua dos Condes

30 de Maio de 1766

Escritura de cessão e trespasso, quitação e obrigação entre o sócio cessionário, Matias Ferreira da Silva, que compra a parte do sócio cedente Francisco Luís.

Julho

Dia 5

A companhia lírica italiana termina o seu contrato com o Teatro do Bairro Alto. Os empresários do Teatro do Bairro Alto. Os empresários fazem uma sociedade com os actores da companhia, que exploram o Teatro do Bairro Alto entre Julho e o Entrudo de 1767.

Dia 17

Estreia *As lágrimas da beleza são as armas que mais vencem* de Caldéron de la Barca, comédia representada por toda a Companhia dos Cómicos Portugueses. Integram a companhia Cecília Rosa de Aguiar, Luísa de Aguiar, Maria Joaquina e seu pai Francisco Xavier Vargo, António José de Paula, António Jorge, João de Almeida, João de Sousa, José da Cunha, José Félix da Costa, Lourenço António, Pedro António Pereira e a sua mulher Lucrezia Battini (bailarina), Rodrigo César, António Manuel.

30 de Setembro

Escritura de quitação pela qual se garante o pagamento do sócio cessionário, Matias Ferreira da Silva, ao sócio cedente Francisco Luís, por quinhão da Casa da Ópera do Bairro Alto.

1767

1 de Janeiro

Escritura de procuração em que Matias Ferreira da Silva cede poderes a António José Gomes para ajustar contas relativas à actividade da Casa da Ópera do Bairro Alto.

Quaresma

As equipas de pintores, alfaiates e carpinteiros preparam o início da temporada. Pagam-se as cópias e partes de *Cipião na Espanha* de Apostolo Zeno; paga-se a cópia da comédia *O seu sangue e a vida*; Manuel José das Neves é pago por entregar as partes de *O mentiroso* de Goldoni; o cenário da primeira parte de *O mágico de Salerno* de Juan de Salvo y Vela começa a ser construído.

19 de Abril

Domingo de Páscoa. Início de temporada.

3 de Maio

Os bailarinos apresentaram *A dança do engenho do açúcar* e a *A dança da boa vista da sala real*, coreografadas por Paolo Orlandi.

19 de Maio – 19 de Junho

As equipas de pintores, alfaiates e carpinteiros prepararam os espectáculos. Pagam-se três árias para Cecília Rosa, duas para Maria Joaquina e uma para José da Cunha. Prepara-se uma comédia de Pedro António Pereira e continua a ser preparada a primeira parte de *O mágico de Salerno*.

19 de Junho – 19 de Julho

As equipas de pintores, alfaiates e carpinteiros preparam *Domine Lucas* de Joseph de Cañizares, *Astúcias de Escapim* de Molière, *O raio da Andaluzia* de Cubillo de Aragón e a *Danças dos pintores*, com coreografia de Paolo Orlandi. Os carpinteiros trabalham para a construção do cenário de *O mágico de Salerno* durante a semana de 27 de Junho.

19 de Julho – 19 de Agosto

As equipas de pintores, alfaiates e carpinteiros preparam *As variedades de Proteu* de António José da Silva, com música de João Pedro [?], copia-se metade da comédia e entrega-se uma ária para Cecília Rosa de Aguiar. Paga-se ao armador e carpinteiros que trabalham para *A vida é sonho* de Calderón de la Barca. Os pintores pintam os cenários (recebem o seu vencimento a 15 de Agosto) e os alfaiates preparam trajes para *Apeles e Campaspe* de Calderón de la Barca. Pagamento pela encadernação da dita comédia.

24, 25 e 26 de Julho

Representação de *O raio da Andaluzia* de Cubillo de Aragón.

31 de Julho-2 de Agosto

Representa-se uma vez a comédia *Amar à moda* de Antonio Solis.

13, 14 e 15 de Agosto

Representação de *As variedades de Proteu* de António José da Silva, com música de João Pedro, que recebe o pagamento pelas 3 récitas.

Fazem-se 2 récitas de *Honestos desdénis de amor* de Agustín Moret, com tradução de Pedro António Pereira.

19 de Agosto – 19 de Setembro

As equipas de pintores, alfaiates e carpinteiros preparam *O sábio em seu retiro* de João Matos Fragoso (pagam-se as cópias e partes, três árias para Cecília e coro), *Aspásia na Síria*, uma comédia [?] de Pedro António Pereira e uma dança nova. Fazem-se 5 récitas de *O sábio em seu retiro*.

19 de Setembro – 19 de Outubro

Ensaaios da *Dança do Jardim transparente* e de *O mágico de Salerno*. Afixam-se cartazes até 26 de Outubro.

16, 17 e 18 de Outubro

Fazem-se 3 récitas de *O mágico de Salerno*.

19 de Outubro – 19 de Novembro

Pagam-se as cópias das partes da segunda parte de *O mágico de Salerno* e de *Córdova restaurada, ou Amor da pátria* de Chiari para os cómicos estudarem e pagam-se 2 árias para Maria Joaquina. Paga-se uma cópia de mais uma comédia [?] de Pedro António Pereira.

19 de Novembro – 19 de Dezembro

Manuel José Neves recebe o pagamento por copiar partes de *O doente imaginativo* de Molière e de uma comédia nova de Pedro António Pereira. Paga-se a cópia de um entremez de Pedro António Pereira. Pagamento de árias encomendadas para Cecília Rosa de Aguiar, Luísa de Aguiar e Maria Joaquina e paga-se, ainda, a cópia de solfas das danças.

19 de Dezembro – 19 de Janeiro de 1768

As equipas de pintores, alfaiates e carpinteiros preparam cenários e vestuários para a segunda parte de *O mágico de Salerno* e para *Danças do fandango*. Fazem-se pagamentos de cópias da música das danças e compram-se quatro máscaras e seis pares de castanholas. Faz-se cópia da música dos coxos e pagam-se árias encomendadas para Cecília Rosa e Maria Joaquina. Afixam-se cartazes e notícias até 22 de Dezembro.

1768

7 de Janeiro

Francisco Luís, empresário da Casa da Ópera do Bairro Alto, dá a plena e geral quitação do seu quinhão ao sócio cessionário, Matias Ferreira da Silva.

16, 17 e 19 de Janeiro

Representação da segunda parte de *O mágico de Salerno*.

19 de Janeiro – 16 de Fevereiro (dia de Carnaval)

Pagam-se as partes de uma comédia e de um entremez de Pedro António Pereira. Compram-se tecidos para três vestidos de Arlequim e máscaras. Fazem-se os

pagamentos de solfas para as danças e às equipas de funileiros, pintores, alfaiates e carpinteiros. Afixam-se cartazes até 1 de Fevereiro.

Representação de *Guerras de Alecrim e Manjerona* de António José da Silva, com música de João Pedro.

_Durante a temporada de 1767-1768 foram apresentadas, sem datação precisa, as seguintes danças, com coreografia de Paolo Orlandi: *Carácter Jardineiro*, *Da academia de pintura*, *As quatro partes do mundo*, *A rosa do vento*, *Os trombeteiros*, *As carapuças*, *Arlequim soberano suposto*.

23 de Fevereiro

Revogação da procuração cedida por Matias Ferreira da Silva a António José Gomes.

14 de Abril

Escritura de procuração em que João Gomes Varela constitui António Jorge, de partida para Itália, como seu procurador, de modo a que possa contratar bailarinos em seu nome para o Teatro do Bairro Alto.

21 de Novembro

Escritura de procuração em que João Gomes Varela constitui Bruno José do Vale como seu procurador, de modo a que possa contratar em Itália uma companhia de representação e bailarinos.

22 de Novembro

Escritura de procuração em que Bruno José do Vale, de partida para Itália, constitui Matias Ferreira da Silva e sua mulher Joana Inácia Teodora como seus procuradores com poderes para tratar de negócios e assuntos judiciais.

8 de Dezembro

Estreia de *Tartufo ou o hipócrita* de Molière, com tradução de Manuel de Sousa.

1769

23 de Janeiro

Manuel José das Neves entrega *A mulher que não fala, ou o hipocondríaco* de Ben Jonson à Real Mesa Censória (regressa a 23 de Fevereiro).

8 de Março

Manuel José Neves entrega o texto *Escola de mulheres* de Molière e *A criada generosa* à Real Mesa Censória (*A criada generosa* regressa em 2 de Junho e a *Escola das Mulheres* em 12 de Junho).

26 de Março

Domingo de Páscoa. Início de temporada.

Os bailarinos apresentam a Dança dos moinhos e a Dança do abarracamento.

Março-Abril

Pagam-se as cópias e partes das seguintes comédias: *A mulher que não fala, ou O hipocondríaco* de Ben Jonson, *O tambor nocturno* de Destouches, *O doente imaginativo* de Molière, *Licore* de Domingos Reis Quita, *As inconstâncias da fortuna ou lealdade de amor* de Cristóbal de Monroy y Silva, *Alexandre na Índia* de Metastasio e, ainda, paga-se a cópia de *A herdeira venturosa* de Goldoni. Os alfaiates consertam trajes para *O tambor nocturno* e *Aspásia na Síria*.

5 de Abril

Os textos intitulados *O tambor nocturno* de Destouches, *O doente imaginativo* de Molière, *As irmãs rivais* de Chiari, *Aspásia na Síria* e *A beata falsa* recebem licença de representação e impressão da Real Mesa Censória.

8 de Abril

A bela selvagem e *A viúva enfatuada* de Goldoni e *Licore* de Domingos Reis Quita recebem licença de representação da Real Mesa Censória.

11-13 de Abril

Fazem-se 2 récitas de *O tambor nocturno*.

16 de Abril

O texto *As inconstâncias da fortuna ou lealdade de amor* de Cristóbal de Monroy y Silva, com tradução de Nicolau Luís, recebe licença de representação da Real Mesa Censória

Finais de Abril

Fazem-se 5 récitas de *As inconstâncias da fortuna ou lealdade de amor*.

Maio

Bruno José do Vale regressa de Itália após seis meses de viagem.

Copiam-se árias para Cecília Rosa de Aguiar cantar em *Alexandre na Índia* de Metastasio. Os bailarinos ensaiam as danças de Paolo Orlandi e de Sabbatini.

8 de Maio

Manuel José das Neves entrega *Escola de mulheres e A criada generosa* à Real Mesa Censória (*A criada generosa* regressa a 2 de Junho e a *Escola de mulheres* regressa a 12 de Junho).

13-15 de Maio

Fazem-se 2 récitas de *As inconstâncias da fortuna ou lealdade de amor*.

Final de Maio

Representação de *Licore*.

Junho

Pagam-se as cópias e partes de *Criado de dois amos* e *A esposa persiana* de Goldoni, *O conde de Alarcos* de Antonio Mira de Amescua, *Escola de mulheres* de Molière. Os alfaiates preparam os trajes para as comédias *Criado de dois amos*, *Escola das mulheres*, *A bela selvagem* e para a dança nova do bailarino Pacini. Prepara-se *O príncipe tonto* de Francisco de Leiva.

Fazem-se 2 récitas de *As inconstâncias da fortuna ou lealdade de amor*, 4 récitas de *Criado de dois amos* e 6 récitas de *Escola de mulheres*.

1 de Junho

Escola de mulheres e *A criada generosa* recebem licença de representação.

5 de Junho

O avaro de Molière recebe licença de representação da Real Mesa Censória.

Julho

Prepara-se a dança nova de Orlandi, *Encantos de Circe* e as comédias *Escola de casados*, a *Zaira* de Voltaire, e a *Esposa persiana*. Pagam-se as cópias e partes de *O príncipe tonto* e de *O avaro* de Molière e *Escola de casados*. Fazem-se os pagamentos dos salários dos alfaiates, pintores e carpinteiros.

Agosto

Prepara-se a primeira dança de Sabbatini. Entrega-se a cópia e as partes da comédia *A beata falsa* e as partes de *A herdeira venturosa* de Goldoni. Os alfaiates preparam *Demétrio na Rússia* que virá a ser proibida.

Setembro

Entrega-se a cópia de *A herdeira venturosa* e a cópia e partes de *A esposa persiana* de Goldoni. Os alfaiates preparam trajes para *O avaro*. Os bailarinos ensaiam uma dança nova. Os bolantins apresentam-se no teatro.

Fazem-se 2 récitas de *Escola de mulheres*.

7 de Setembro

João Gomes Varela entrega o texto *O mentiroso* de Goldoni à Real Mesa Censória (regressa no dia 22 de Setembro).

25 de Setembro

A peruviana de Goldoni recebe licença de representação da Real Mesa Censória.

Outubro

Prepara-se *A peruviana*, que é representada 12 vezes. Pagamento da cópia e das partes de *Ipermestra* de Metastasio.

Fazem-se 4 récitas de *As inconstâncias da fortuna ou lealdade de amor*.

16 de Outubro

Os empresários entregam *A doente fingida e o médico honrado* de Goldoni à Real Mesa Censória (regressa no dia 19 de Outubro).

19 de Outubro

Os empresários entregam *O cavalheiro de bom gosto* de Goldoni à Real Mesa Censória (regressa no dia 2 Novembro).

23 de Outubro

Teodoro Clemente da Silva Torres entrega *Ipermestra* de Metastásio e *Latino na Cítia ou a constante Clemene* de Pedro António Pereira à Real Mesa Censória (regressam no dia 26 de Outubro).

Novembro

As equipas de pintores, alfaiates, carpinteiros e o funileiro preparam *A doente fingida e o médico honrado* de Goldoni, *Alzira* de Voltaire e a *Dança dos turcos* [*O acampamento turco*] com coreografia de Vincenzo Sabbatini. Pagou-se a cópia e partes de *A serva brilhante* de Goldoni.

Fazem-se 6 récitas de *A doente fingida e o médico honrado*.

22 de Novembro

Os empresários entregam o texto *A serva brilhante* de Goldoni à Real Mesa Censória (regressa a 11 de Dezembro).

23 de Novembro

O texto *O mentiroso* de Goldoni recebe licença de representação da Real Mesa Censória.

Dezembro

Registo de despesas com a *Dança dos Turcos*. Pagou-se a cópia de *O governo* [?] e cópia e partes de *Latino na Cítia ou a Constante Clemene*, de Pedro António Pereira
Fazem-se 7 récitas de *A serva brilhante*

1770

Janeiro

As equipas de pintores, alfaiates, carpinteiros preparam *A dança do Entrudo* e comédias. Pagamento pela cópia e partes de *D. João de Espina* de José de Cañizares; pagamento ao compositor da música para o coro que integrou o espectáculo e ainda, se paga a cópia da partitura do coro e do dueto. Entrega-se a cópia e partes de *Olinta*. Os alfaiates preparam *O doente imaginativo* e *D. João de Espina*. Pagam-se árias encomendadas para Cecília Rosa de Aguiar.

Fazem-se 3 récitas de *A escola de mulheres*, 8 récitas de *O doente imaginativo* e 12 récitas de *D. João de Espina*.

Fevereiro

As equipas de pintores, alfaiates, carpinteiros preparam *A serva amorosa* de Goldoni e *A dança nova das mascaradas* [«do Entrudo» ou «do Arlequim»]. Pagam-se as partes da comédia *Olinta* e a cópia e partes de *A serva amorosa*. Paga-se a armação da cama para a comédia de Goldoni. Compram-se máscaras e adereços de personagens da *commedia dell'arte*: Pantalone, Brighella, Doutor.

Fazem-se 2 récitas de *O doente imaginativo* e uma de *D. João de Espina*.

5 de Fevereiro

Os empresários entregam o texto *O soberbo* à Real Mesa Censória. O texto é escusado (12 de Fevereiro de 1770).

12 de Fevereiro

Os empresários entregam *A serva amorosa* à Real Mesa Censória (regressa a 22 de Fevereiro de 1770).

19 de Fevereiro

Os empresários entregam o texto *Adriano em Roma* à Real Mesa Censória. O texto é escusado (regressa a 22 de Fevereiro de 1770).

27 de Fevereiro

Dia de Carnaval.

_Durante a temporada de 1769-1770 são apresentadas, sem datação precisa, as seguintes comédias e danças: *O peão fidalgo* de Molière, a *Dança dos soldados albaneses*, com coreografia de Paolo Orlandi e a *Festa bacanal* com coreografia de Vincenzo Sabbatini.

Março

Durante a última semana, os alfaiates consertam o vestuário para um dueto dos Sabbatini, os pintores compram pigmentos para fazer as tintas e pintam cenários e os carpinteiros começam a construir os cenários.

26 de Março

Os empresários entregam à Real Mesa Censória os textos *Adelácia em Itália* de Francesco Ringhieri e *A virtude sempre triunfa ou Perseu e Andrómeda*.

Abril

Na primeira semana, fazem-se compras de tecidos para o vestuário da *Dança inglesa*, para um terceto e para o quarteto de Perini e os carpinteiros compram ferragens e trabalham até à segunda semana de Abril. Os alfaiates e pintores trabalham nas três primeiras semanas - até dia 16 de Abril. Na quarta semana os alfaiates fazem consertos de vestuários para *Viúva sagaz, ou As quatro nações* de Goldoni. Também compram tecidos e confeccionam os trajes para dos *Amos feitos criados* e *A virtude sempre triunfa ou Perseu e Andrómeda*.

15 de Abril

Domingo de Páscoa. Representação de *Cid* de Corneille durante a Páscoa.

25 de Abril

Adelácia em Itália de Francesco Ringhieri e *A virtude sempre triunfa ou Perseu e Andrómeda* recebem licença de representação da Real Mesa Censória.

Maio

Pintam-se os cenários, compram-se tecidos e confeccionam-se os trajes, compram-se madeiras e ferragens para *Amos feitos criados* e *A virtude sempre triunfa ou Perseu e Andrómeda*.

4 de Maio

Os empresários entregam a comédia *O conde fingido* à Real Mesa Censória (com regresso a 20 de Maio).

20 de Maio

O conde fingido tem licença para representação da Real Mesa Censória.

31 de Maio

Os empresários entregam o texto *Plíbio e Barsane* à Real Mesa Censória (com regresso a 7 de Junho).

Junho

Compram-se tecidos e confeccionam-se os trajes para *O vilão enfatuado* de António José de Paula e para a dança nova. Os pintores compram pigmentos e pintam os cenários para a dança nova (4 a 9 de Junho). Os pintores trabalham de 10 a 16 e de 17 a 19 para a dança nova e ainda para os cenários da comédia *Plíbio e Barsane*. Os carpinteiros trabalham na semana que findou a 2, na semana que findou a 9, na semana que findou a 16 e na semana que findou a 23. Pagam-se cópias de árias para Maria Joaquina cantar em *Plíbio e Barsane*.

7 de Junho

A comédia *Plíbio e Barsane* recebe licença de representação da Real Mesa Censória.

21 de Junho

Representação de *Plíbio e Barsane*.

25 de Junho

Os textos *Molière* e *A mulher de garbo ou Juízo* de Goldoni recebem licença de representação da Real Mesa Censória.

_ Durante os dois meses e meio (desde 15 de Março a 30 de Junho de 1770) são feitos pagamentos, sem datação precisa, das cópias a partes das seguintes comédias: *Amos feitos criados*, *O vilão enfatuado* de António José de Paula, *A virtude sempre triunfa ou Perseu e Andrómeda*, *Plíbio e Barsane* e *Farnace em Eracleia*, *O Molière* e *A viúva sagaz* de Goldoni. Para esta última, entregam-se cópia e solfas para o coro. Neste período, Nicolau Luís recebe o pagamento pela tradução de *A filha obediente* de Goldoni; traduz-se, ainda, *A livornesa* de Goldoni; *Tartufo* de Molière regressa ao palco do Bairro Alto. Afixam-se cartazes e notícias desde a Páscoa até o fim de Junho.

6 de Julho

Escritura de cessão e trespasso da quota-parte do sócio cedente, João Gomes Varela, aos sócios cessionários Bruno José do Vale e Matias Ferreira da Silva.

7 de Agosto

Escritura de reconhecimento de dívida de Bruno José do Vale, empresário do Teatro do Bairro Alto, ao sócio e credor Matias Ferreira da Silva.

Outono

Representação de *L'incognita perseguitata* de Petrosellini, com música de Niccolò Piccinni).

23 de Outubro

Escritura de arrendamento do Teatro da Graça, propriedade de Henrique da Costa Passos, a Bruno José do Vale e companhia. O contrato tem duração de 4 meses (desde 23 de Outubro de 1770 até ao Entrudo de 1771).

19 de Novembro

Os empresários entregam o texto *A mais heroica virtude ou A virtuosa Pamela* de Goldoni à Real Mesa Censória.

22 de Novembro

O texto *A mais heroica virtude ou A virtuosa Pamela* recebe licença de representação da Real Mesa Censória.

10 de Dezembro

Os empresários entregam o texto *Astúcias de Escapim* de Molière à Real Mesa Censória.

20 de Dezembro

O texto *Astúcias de Escapim* recebe licença de representação da Real Mesa Censória.

29 de Dezembro

Escritura de cessão e trespasso em que o sócio cedente, Matias Ferreira da Silva, vende a sua quota-parte ao sócio cessionário Manuel Bonifácio dos Reis.

29 de Dezembro

Escritura de cessão e trespasso do arrendamento do Teatro da Rua dos Condes a Bruno José do Vale e companhia.

31 de Dezembro

Escritura de constituição de uma sociedade entre Bruno José do Vale e Manuel Bonifácio dos Reis.

1771

Carnaval

6 de Fevereiro

Representa-se *Il beiglierbe di Caramania* de Girolamo Tonioli, com música de Giuseppe Scolari.

14 de Fevereiro

Os empresários entregam a oratória *José no Egipto* à Real Mesa Censória (com regresso a 18 de Fevereiro).

15 de Fevereiro

Os empresários fazem um requerimento à Real Mesa Censória para obtenção de licença de representação de uma oratória.

26 de Fevereiro

Escritura de arrendamento do Teatro da Graça, propriedade de Henrique da Costa Passos, a Bruno José do Vale e companhia, empresário dos teatros desta corte. O contrato tem duração de um ano (desde 1 de Março de 1771 até 1 de Março de 1772).

4 de Março

Os empresários entregam a oratória *O rei Baltasar* à Real Mesa Censória.

5 de Março

A oratória *O rei Baltasar* recebe licença de representação.

9 de Março

Os empresários fazem um requerimento à Real Mesa Censória para obtenção de licença de representação de uma oratória.

11 de Março

António José de Paula faz um requerimento à Real Mesa Censória para obtenção de licença de representação da terceira parte de *D. João de Espina* de José de Cañizares (com regresso a 18 de Março de 1771).

18 de Março

A terceira parte de *D. João de Espina* obtém licença de representação da Real Mesa Censória.

Os empresários entregam *Dido* à Real Mesa Censória (com regresso a 22 de Março).

Nicolau Luís entrega *Farnace em Eracleia* à Real Mesa Censória.

22 de Março

Farnace em Eracleia obtém licença de representação da Real Mesa Censória.

30 de Maio

Requerimento dirigido ao rei D. José I e apresentado por Joaquim José Estulano de Faria, Anselmo José da Cruz, Alberto Meyer e Teotónio Gomes de Carvalho para a constituição de uma sociedade de nominada Instituição Estabelecida para a Subsistência dos Teatros Públicos da corte. O requerimento tem o apoio do Presidente do Senado da Câmara, o conde de Oeiras, e nele apresentam-se os 33 estatutos reguladores da sociedade que ficará responsável pela actividade de três teatros de Lisboa – Bairro Alto, Rua dos Condes e Graça. A sociedade determina que terá uma duração de seis anos, com início a 1 de Julho de 1771.

30 de Maio

Joaquim José Estulano de Faria, Anselmo José da Cruz, Alberto Meyer e Teotónio Gomes de Carvalho apresentam um requerimento para a constituição da Sociedade Estabelecida para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte.

17 de Julho

O rei D. José I aprova por alvará os estatutos da Sociedade Estabelecida para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte.

1772

Setembro

Manuel José Neves recebe, no dia 1 de Setembro, o pagamento pela cópia e partes de *A filha obediente*, pela cópia d'*Assembleia* e pelas seis partes de *A serva amorosa*. No dia 7, a comédia *A assembleia* foi distribuída a um revedor da Real Mesa Censória.

Representação de *A filha obediente* de Goldoni (dias 2, 4, 6, 11, 13, 16 e 18), de *O cavalheiro de virtude* (dias 20 e 21) e de *A assembleia* nos dias 27 e 29.

1773

15 de Novembro

Os directores dos Teatros Públicos da Corte fazem um requerimento à Real Mesa Censória para obtenção de licença de representação de *O amo irresoluto e o criado fiel* de António José de Paula.

1774

15 de Janeiro

Os directores dos Teatros Públicos da Corte entregam um requerimento à Real Mesa Censória para obtenção de licença de representação de *O entrudo*.

14 de Março

António José de Paula entrega dois requerimentos à Real Mesa Censória para obtenção de licenças de representação para as comédias de Goldoni *O rico insidiado* e *A dama bizarra*.

14 de Abril

António José de Paula entrega um requerimento à Real Mesa Censória para obtenção de licença de representação de *Os peraltas mascarados em Almada*.

8 de Maio

Representação de *Os perigos da educação* de Manuel de Figueiredo.

18 de Abril

José Rodrigues dos Santos entrega um requerimento à Real Mesa Censória para obtenção de licença de representação de *Prudência, honra e constância*, comédia disposta ao gosto português que o requerente pretende que seja representada pelos cómicos portugueses do Teatro do Bairro Alto.

16 de Maio

António José de Paula entrega um requerimento à Real Mesa Censória para obtenção de licença de representação de *O órfão da China* de Voltaire.

12 de Junho

José Joaquim de Lima recebe o pagamento por três árias para *A dama bizarra*.

27 de Junho

Os directores dos Teatros Públicos da Corte entregam um requerimento à Real Mesa Censória para obtenção de licença de representação de *O festim* de Goldoni.

Julho

Representação de *A dama bizarra* de Goldoni e de um entremez (dias 3 e 6), de *Os peraltas mascarados em Almada* (dias 10, 13 e 17) e de *O falador imprudente ou a donzela espirituosa* de António Palomba e um entremez (dias 24, 25, 26 e 31).

4 de Agosto

João Teixeira Pinto recebe dos directores dos Teatros Públicos pagamentos referente ao mês de Julho por cópia das partes de *O órfão da China* de Voltaire e de *O festim* de Goldoni, cópia e partes de *O falador imprudente ou a donzela espirituosa* e cópia de *A rapariga de dezasseis anos*.

11 de Agosto

Os directores dos Teatros Públicos da Corte entregam um requerimento à Real Mesa Censória para obtenção de licença de representação de *A pupila* de Goldoni e António José de Paula entrega um requerimento para obtenção de licença de representação de *O trapaceiro*.

22 de Agosto

Os directores dos Teatros Públicos da Corte entregam um requerimento à Real Mesa Censória para obtenção de licença de representação de *O mágico de Salerno* - quarta parte.

3 de Outubro

João José da Silva entrega um requerimento à Real Mesa Censória para obtenção de licença de representação da tradução que fez de *O criado rival de seu amo* de Lesage, que pretende oferecer ao Teatro do Bairro Alto.

6 de Outubro

António José de Paula entrega um requerimento à Real Mesa Censória para obtenção de licença de representação de *Não se vence a natureza*.

27 de Outubro

Os directores dos Teatros Públicos da Corte entregam um requerimento à Real Mesa Censória para obtenção de licença de representação de *A senhora prudente* de Goldoni.

14 de Novembro

Os directores dos Teatros Públicos da Corte entregam um requerimento à Real Mesa Censória para obtenção de licença de representação de *A virtude protegida* de Goldoni.

17 de Novembro

Os directores dos Teatros Públicos da Corte entregam um requerimento à Real Mesa Censória para obtenção de licença de representação de *O homem prudente* de Goldoni e *O insociável* de Molière.

1775

12 de Janeiro

Os directores dos Teatros Públicos da Corte entregam um requerimento à Real Mesa Censória para obtenção de licença de representação de *Os encantos de Medeia* de António José da Silva.

ÍNDICE DE QUADROS

Quadro 1: Elenco do Teatro da Rua dos Condes e do Teatro do Bairro Alto entre 1762 e 1765 – p. 73.

Quadro 2: Pedidos de licenças de representação à Real Mesa Censória: Maio-Dezembro de 1771 – p. 107.

Quadro 3: Companhia do Teatro do Bairro Alto nas temporadas de 1770-1771 e 1772-1773 – p. 116.

Quadro 4: Dias de ópera e de ensaios durante o mês de Agosto no Teatro do Bairro Alto (1772) – p. 118.

Quadro 5: Espectáculos apresentados no Teatro do Bairro Alto e no Teatro da Rua dos Condes / Setembro de 1772 – p. 119.

Quadro 6: Espectáculos apresentados no Teatro do Bairro Alto, Teatro da Rua dos Condes e Teatro da Graça / Julho de 1774 – p. 124.

Quadro 7: Número de récitas e receitas mensais do Teatro do Bairro Alto, Temporadas de 1767-1768 e 1769-1770 – p. 131.

Quadro 8: Salário mensal dos cómicos do Teatro do Bairro Alto, temporadas de 1767-1768 e 1769-1770 – p. 163.

Quadro 9: Salário mensal dos cómicos do Teatro do Bairro Alto, temporadas de 1770-1771 e 1772-1773 – p. 165.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – Planta da freguesia de Nossa Senhora das Mercês. Levantamento de José António Monteiro Carvalho, 1770 (ANTT, Códices e documentos de proveniência desconhecida, n.º153. Livro das plantas das freguesias de Lisboa 1756/1768) – p. 38

Figura 2 – Detalhe da planta da freguesia da Mercês – p. 38

Figura 3 – Google Maps (2016) – p. 38

Figura 4 – Corte do palácio Braamcamp (Obra 16008, Proc. 107 – 1.^a REP-PG-1879 – Folha 3), Câmara Municipal de Lisboa – p. 40

Figura 5 – Escritura de venda de terreno, lote n.º 1, no Pátio do conde de Soure, a António Cipriano Eleutério da Costa Trancoso (1887-05-30) (AHCML, Código de referência PT/AMLSB/CMLSB/AGER-N/02/10653) – p. 43

Figura 6 – Detalhe da escritura de venda – p. 43

Figura 7 – Levantamento topográfico de Francisco Goullard, n.º 290. Planta referente à Rua da Rosa (1883-1901) (Arquivo Municipal de Lisboa. Documento acessível no sítio <http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt>, PT/AMLSB/CMLSB/UROB-PU/05/02/288) – p. 44

Figura 8 – Detalhe do levantamento topográfico de Francisco Goullard – p. 44

Figura 9 – Fotografia de campo. Vista geral da escadaria após limpeza do local. Fot. Nuno Neto – p. 44

Figura 10 – Vista geral da escadaria e respectiva guarda após limpeza do local. Fot. Nuno Neto – p. 44

Figura 11 – Relação dos preços por que se hão-de pagar os camarotes e lugares do teatro em que se representam os dramas na linguagem portuguesa. *Instituição da Sociedade Estabelecida para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte*. Lisboa: Na Régia Tipografia Silviana, [1771], p. 46

Figura 12 – Folha do rendimento do Teatro do Bairro Alto, Julho de 1774. *Contas dos Teatros Públicos da Corte*, caderno n.º 329, UCFL. I.E.-JF – p. 47

Figura 13 – ©Victoria and Albert Museum, Londres. Local de origem: Itália Data: 1750, p. 155

Figura 14 – *Contas do Teatro do Bairro Alto*, imagem do f. 2 (BNP, cód. 7178), p. 214